tropos

Umberto Eco

OPERA DESCHISĂ

studii literare

PARALELA 45 CONTINENT

Opera deschisă

Formă şi indeterminare în poeticile contemporane

Traducere şi prefaţă de
Cornel Mihai Ionescu

CENTRAL UNIVERSITY

Opera deschisă – o dialectică a ordinii şi a aventurii

Este întru totul semnificativ faptul că prima descripție sistematică a fenomenului „deschiderii" artistice a apărut în estetica italiană, în cadrele unei culturi a cărei tradiție a cultivat vocația formei sever individuate şi spiritul centripet al reprezentărilor morfologice. Paradoxul aparent al acestei constatări disimulează o dialectică mai adâncă între două impulsuri formale contrarii care îşi dispută şi îşi divid istoria culturii italiene: cel de fidelitate şi cel de apostazie față de coerența organică a obiectului artistic, de finitudinea lui calmă şi echilibrată.

Estetica „operei deschise" confirmă triumful actual în cadrul poeticii şi artei de avangardă al unui filon de meditație estetică şi creativitate de inspirație neclasică, ce atinge un moment culminant în arta barocului; îl confirmă într-o epocă ale cărei afinități de structură şi spirit cu acest moment ne îndreptățesc să afirmăm că mai curând decât un „nou Ev Mediu", epoca informalului, a muzicii aleatorii şi a poeziei ex machina *reprezintă un* neobaroc.

Triumful „operei deschise" nu este însă exclusiv, ci conciliator, pentru că, mai mult decât să actualizeze toate latențele poeticii deschiderii, el realizează o integrare superioară care include întreg domeniul artei, prin aceea că „deschiderea" semantică devine un atribut al oricărei structuri formale cu funcție estetică, nu doar al celor a căror creare a fost programatic coordonată de principiile

operei deschise. Aceasta reprezintă o integrare de tip diacronic în care, în mod paradoxal, modelul de „consum" al formelor clasice şi clasicizante îl reprezintă avangarda „neptuniană". Dar categoria „deschiderii" înlesneşte şi o integrare de tip sincronic întrucât, ca „model ipotetic", defineşte o tendinţă generală a tuturor artelor actuale, a ştiinţelor matematice (geometriile neeuclidiene), fizice (relativismul, indeterminarea), psihologice (tranzacţionismul). „Opera deschisă" constituie, în felul acesta, o ipoteză operativă care evidenţiază omologii structurale în toate domeniile şi la toate nivelurile activităţii spirituale. În funcţie de eficienţa sa ca model de descriere unitară, opera deschisă poate defini gradul de omogenitate al unei culturi la un moment dat, poate deveni măsura suplă şi cuprinzătoare a „integrării" tradiţiei în spiritul culturii actuale şi poate permite considerarea tuturor manifestărilor unei culturi dintr-o perspectivă constantă şi generoasă care să-i evidenţieze varietatea şi unitatea. Opera deschisă creează perspective, nu instituie ierarhii; după cum precizează Eco, ea nu implică aprecieri axiologice. Simplul fapt că o operă realizează o poetică programatic deschisă nu decide întru nimic asupra valorii ei intrinsece. Estetica lui Eco exclude de la bun început apriorismele de acest fel, întrucât categoria elaborată de el indică modul în care problemele estetice sunt individuate, nu cel în care sunt rezolvate.

Prevalenţa tipologicului asupra axiologicului în Opera deschisă *este confirmată de ampla încadrare semiologică pe care problemele o dobândesc în ultima lucrare a lui Eco,* Structura absentă. Opera deschisă *întreprinde un studiu al modelelor de poetică omologe cu alte modele ale ştiinţelor contemporane, cu alte cuvinte încearcă o tipologie a nivelelor şi ariilor distincte ale unei culturi relativ omogene.* Structura absentă *sugerează perspectivele unei tipologii a culturilor, „coduri" interpretate ca semiotici omologe între ele pe baza unor legi de transformare.*

Coerenţa exemplară a meditaţiei estetice a lui Eco, precum şi progresul operei sale critice, vădit de la o operă la alta, ne permit să urmărim modul în care principalele teme de meditaţie din Opera deschisă *sunt abordate succesiv din unghiuri variate şi din perspectivele unei analize tehnice tot mai stricte.*

Ceea ce Eco numeşte „primul grad de deschidere", care presupune că deschiderea constituie condiţia inevitabilă a oricărui

„consum" estetic, că forma dotată cu valoare estetică este „deschisă" chiar și atunci când artistul nu intenționează să comunice un conținut ambiguu, reprezintă, de fapt, o intuiție a romanticilor. Exegeza lor critică „mitizează" marile momente ale artei, deschide semantic unor perspective nebănuite rigoarea lor formală și face să depindă într-o mai mare măsură conținutul operei de execuția *personală a „consumatorului". Nu mult deosebit de spiritul în care Valéry va spune că „nu există sens adevărat într-un text", Sainte-Beuve afirmă în eseul său despre* Don Quijote *că înțelesul operei* „n'est... que manière de prendre les choses. Chaque lecture est comme une liqueur qui se teint de la couleur et s'empreint de la saveur du vase où l'on verse" *(în treacăt fie spus, romantismul, într-o măsură egală cu barocul, prezintă numeroase analogii de structură spirituală cu avangarda „neptunică", de la „metateatrul" lui Tieck la teoria hegeliană despre „moartea artei" care a sugerat lui Umberto Eco cele „două ipoteze despre moartea artei".) Caracterul de „universalitate" pe care Croce și Dewey îl atribuie experienței estetice constituie, în egală măsură, o formă a naturii deschise a fenomenului estetic. Toate aceste postulări anterioare converg în categoria de* operă deschisă *pe care Eco o întemeiază pe un fundament teoretic complex, cu caracter interdisciplinar. El atribuie „deschiderii" caracterul de ambiguitate propriu, în lingvistica modernă, oricărui mesaj autoreflexiv și, în genere, stimulului estetic al cărui* denotatum *global nu poate fi analizat și constă în interacțiunea complexă a mai multor semnificații. Interpretată ca o „creștere de informație", noțiunea de „deschidere" beneficiază de auxiliile teoriei informației și ale ciberneticii, de un lexic tehnic extrem de precis și nuanțat care restrânge la limită prestigiul tradițional al „inefabilului" experienței estetice. Iar prin aceasta i se oferă perspectivele analizei semiologice în care „deschiderea", înțeleasă ca un proces de „semioză deschisă", este reafirmată dintr-o perspectivă deosebită, drept condiție indispensabilă a fenomenului artistic. „Opera, spune Eco în* Structura absentă, *își transformă neîncetat propriile denotații în conotații și propriile semnificații în semnificanți ai altor semnificații. Experiența de decodificare devine deschisă, procesuală, și prima noastră reacție este să considerăm că tot ceea ce orientăm asupra mesajului se*

află de fapt conținut în el. În felul acesta, credem că mesajul exprimă universul conotațiilor semantice, al asocierilor emotive, al reacțiilor fiziologice pe care structura lui ambiguă și autoreflexivă le-a suscitat."[1]

Atât operele care aparțin primului grad de deschidere, cele dictate de o „poetică a necesității", cât și cele aparținând gradului al doilea, operele cinetice, operele da fare *precum și cele a căror structură fizică este fixă, dar care sugerează percepției o germinare continuă de raporturi interne, solicită în momentul contemplării aceleași mecanisme de integrare și completare proprii oricărui proces de cunoaștere. Operele de gradul doi de deschidere pun în evidență și chiar exagerează funcționarea acestor mecanisme la limita căreia se manifestă nu forma, ci procesul deschis de identificare a unor noi posibilități ale formei. Pentru evidențierea acestor mecanisme, Eco recurge la realizările psihologiei tranzacționale (prezentă, în germene, în pragmatismul lui Dewey), care se orientează nu atât spre studiul structurilor, cât mai ales spre cel al genezei formelor. Conform ei, percepția încetează de a mai fi o simplă recepție pasivă de senzații, devenind un raport complex de interacțiune și integrare între conștiința prezentă în proces cu întreaga experiență acumulată și jocul de stimuli pe care îl provoacă obiectul cunoașterii.*

Postularea deschiderii drept condiție a oricărei experiențe estetice implică acceptarea unui grad înalt de indeterminare a structurii obiectului artistic și a semnificațiilor lui umane, unul egal cel puțin cu indeterminarea obiectivă a universului fizic, afirmată de teoria relativității. Categoria „deschiderii", omoloagă legilor de probabilitate care reglementează acest univers, constituie însă un principiu esențial de ordine și certitudine. „Dialectica ordinii și a aventurii, spune Eco în Poeticile lui Joyce, *este condiția însăși a aventurii, chiar dacă declanșează criza definitivă a ordinii".*[2]

Integrarea diacronică pe care o realizează noțiunea „operei deschise" include nu numai momentele de creație și poetică anticlasică, încarnările istorice ale eonului *avangardei neptunice, dar și momente teoretice, legate, fără îndoială, de acestea*

1. *La struttura assente*, Bompiani, Milano, 1968, p. 69.
2. *Le poetiche di Joyce*, Bompiani, Milano, ediția a II-a, 1966, p. 133.

prin aceleași raporturi de omologie care dictează afinitatea experimentalismului actual cu reprezentările moderne despre univers și materie. Vrând să evidențieze și să justifice în primul rând aceste din urmă afinități, Eco insistă asupra aspectelor integrării sincronice care relevă valabilitatea unui model structural în diverse domenii și la diverse niveluri ale culturii contemporane. Istoria conceptului de „deschidere" (schițată sumar în momentele esențiale care anticipează afirmarea teoretică a „operei deschise") poate constitui o cercetare complementară, la fel de importantă ca și întemeierea teoretică a conceptului, întrucât ar constitui un moment al acestei operații în cadrul căreia ar aduce prestigiul unei tradiții strălucite. Pornind eventual de la premisa unui eon *al avangardei cu concretizări istorice periodice, o astfel de cercetare ar elabora* modele de operații experimentale *recurente în diversele afirmări istorice ale avangardei și ar confirma afinitatea lor tipologică.*

*Această istorie s-ar putea desfășura pe fundalul generos al unei dialectici de reprezentări cosmologice care nu face decât să perpetueze vechea dispută între spiritul eleat și cel heraclitian. Imaginea haosului primordial ca univers finit și nedeterminat (*apeiron*), adică închis în extensie dar deschis în intensie, va fi substituită de cea a cosmografiei ptolemaice care imaginează un cosmos închis și determinat (adică finit în extensie și în intensie). Prin Aristarhos, civilizația alexandrină, torturată de sentimentul „œcumenic" al lumii și al polisului în expansiune, formulează ipoteza heliocentrică, dar abia Copernic și Bruno vor impune această reprezentare despre structura cosmosului. Așa cum se desprinde din* Dell'infinito universo e dei mondi, *ea constituie o sinteză a celor două imagini anterioare, întrucât postulează existența unui univers infinit compus din însumarea unui număr infinit de galaxii (*mondi*) finite (închise și determinate). Haosul baroc reprezintă o articulare infinită de cosmosuri sever organizate. Sinteza acestei dialectici stricte în gândirea lui Bruno este ceea ce Joyce va numi* haosmosul, *a cărui structură, în teoriile moderne ale relativității, este reglementată de legi de probabilitate ce introduc în indeterminarea funciară a universului un principiu de ordine și certitudine.*

Seria schițată apropie tipologic universurile în expansiune ale alexandrinismului, barocului, romantismului și avangardei mo-

BCU "M. EMINESCU" IAȘI

derne; el justifică elaborarea unui model care să poată descrie, în baza aspectului comun de improvizație și dezvoltare liberă a unei creații spontane dar organice, în egală măsură tipul de mim hilar antic numit paignia, *arta aezilor și a barzilor,* commedia dell'arte, *aspectul rapsodic al folclorului muzical, procedeul de jazz cunoscut sub numele de* jam-session *sau transmisia în direct prin televiziune. Acestui capitol i s-ar alătura o descriere a evoluției sentimentului „meta-artei", care se manifestă cu mult înainte ca Hegel să clameze „moartea artei" ca o consecință a dezvoltării excesive o ironismului. Ideea că programul poetic și în general ideea despre operă este mai prețioasă decât actualizarea ei în forma unui obiect estetic concret constituie o formă aparte de recrudescență a unui platonism estetic de veche tradiție; reactualizat de ironia romantică, el va culmina în convingerea avangardei moderne că singura formă autentică de artă este o poetică meta-artistică ce exprimă autoconștiința narcisistă a artei și care anulează arta și ideea despre artă (poetica) într-o „idee a ideii de artă"*[1].

De bună seamă, analiza acestei progresii se va însoți permanent cu descrierea momentelor teoretice care preced și pregătesc manifestările artei deschise. Presentimentul expansiunii cosmosului, prezent în gândirea îmbibată de neoplatonism a lui Nicolaus Cusanus, dialectica de finit și infinit și sensul metamorfozei cosmice care animă gândirea lui Bruno constituie deopotrivă o anticipare și o întemeiere a sensibilității și spiritului baroc. Caracterul „poliprospectiv" și dinamismul artei barocului, resimțit tot mai mult ca prima manifestare de prestigiu a sensibilității moderne, reprezintă un reflex în planul poeticii al înlăturării geocentrismului și antropocentrismului de către reforma copernicană, al trecerii de la vizual la tactil și de la esență la aparență și impresie preconizată de senzualism și empirism.

Într-un fel, întreaga doctrină a lui Vico este organizată pe o asemenea deplasare de valori: în viziunea lui istorist-ciclică, evoluția de la gândirea metaforică la logica rațională este un amplu proces de deschidere. Scienza nuova *identifică metafora cu*

1. Pentru o expunere mai detaliată a acestei probleme, *cf.* lucrarea mea *Generația lui Neptun*, E.L.U., București, 1967, cap. III, *Work in Progress*, pp. 64-73.

personificarea, adică cu o formă antropomorfizantă de cunoaștere, care reduce întreaga realitate la microcosm. Metafora este, după Vico, o formă gnoseologică închisă. Rațiunea presupune o aderență permanentă la real și o modulare simpatetică a stărilor de conștiință după devenirea lui liberă; ea constituie un mod gnoseologic deschis.

Dar abia la începutul secolului nostru un amplu curent evoluționist și organicist pune în valoare funcția metodică a opoziției între „închis" și „deschis"; la început Hans Driesch o aplică unui domeniu mai special, distingând organismele animale închise de cele vegetale deschise (în Philosophie des Organischen, *1909). Ea va dobândi o amplă încadrare filozofică prin lucrarea lui Eduard Spranger,* Lebensformen *(1922) și mai cu seamă prin* L'évolution créatrice *(1930) a lui Henri Bergson, care opune cele două curente de mișcare: cel de închidere în materie și cel de deschidere, propriu „elanului vital". În* Les deux sources de la morale et de la religion, *el va transfera opoziția în planul moral și va deosebi morala închisă, de conservare individuală și socială, de morala deschisă care continuă impulsul creator al elanului vital, depășește nivelul strict individual și se manifestă ca iubire a umanității și cuprindere a întregii existențe.*

Fenomenologia germană (Husserl) și mai ales cea franceză (Sartre – L'imagination*; Merleau-Ponty –* Phénoménologie de la perception, *1945) au evidențiat „ambiguitatea" proprie oricărui proces cognitiv și caracterul lui „deschis" într-un mod pe care psihologia tranzacțională, în polemică cu gestaltismul, l-a confirmat pe deplin.*

În gândirea românească, dialectica „închiderii" și a „deschiderii" în gnoseologie a sugerat studiile lui C. Noica dedicate „conceptelor deschise" în filozofie, și, prin influența morfologiei culturii, Trilogia cunoașterii, *ampla construcție teoretică a lui L. Blaga (*Eonul dogmatic, *1931;* Cunoașterea luciferică, *1933;* Cenzura transcendentă, *1936). Distincția dintre „intelectul enstatic" și „intelectul extatic" definește un mod gnoseologic întemeiat pe „potențarea" misterului, adică pe sporirea indeterminării logice a lumii și pe acceptarea paradoxiei ca formă deschisă de cunoaștere.*

În critica europeană, valorizarea estetică a cuplului de concepte o va face cu un strălucit succes Heinrich Wölfflin care, în

Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, *1915, defineşte individualitatea stilistică a barocului în raport cu Renaşterea pe baza câtorva opoziţii de categorii artistice. Dintre acestea, distincţia dintre „formele închise" şi „formele deschise" va dobândi o largă difuziune, mai cu seamă prin aplicarea categoriilor plasticii la studiul literaturii în cadrul stilisticii structurale (Oscar Walzel va vorbi în* Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters *de „atectonica" dramelor lui Shakespeare în opoziţie cu „tectonica" teatrului clasic).*

*Tot ariei stilisticii structurale îi aparţine şi opoziţia pe care E. Auerbach o stabileşte între tipul narativ homeric (*vordergründig, *de prim-plan, clar) şi cel biblic (*hintergründig *– de fundal, neclar). Cel dintâi iluminează egal fenomene încheiate, delimitate în spaţiu şi timp şi juxtapuse într-un prezent şi un prim-plan etern care exclude perspectiva spaţială şi psihologică. El delimitează şi închide formele, dezvăluindu-le. Cel de al doilea organizează evenimentele în profunzime, luminându-le inegal în funcţie de importanţa lor. Prevalenţa sugerării asupra exprimării, indeterminarea locului şi timpului necesită interpretarea, adică deschiderea semantică. Stilul biblic deschide structurile şi semnificaţiile „ascunzându-le" şi potenţând misterul lor.*

Cartea clasică a lui G. Lukács – Théorie des Romans, *1920, reface această tipologie la nivelul structurilor narative. Pe urmele ei, V. Russi va deosebi nuvela ca structură închisă în care predomină obiectul, caracteristică impersonalismului naturalist, şi povestirea, structură deschisă în care predomină subiectul, proprie postromantismului decadent (*Poesia e realtá*).*

*Luciano Anceschi a remarcat o situaţie similară în domeniul poeziei. Prima jumătate a secolului cunoaşte preponderenţa formelor lirice închise, a artei anahoretice, ermetice; cea de a doua preferă formele deschise, de gestualitate expansivă, de extraversiune a subiectului, drept consecinţă a civilizaţiei industriale, a culturii ştiinţifice şi tehnice, a psihologiei şi sociologiei care solicită domeniul poetic (*Orizzonte della poesia, *Il Verri, III, 1, februarie 1962).*

*În stilistica românească, Tudor Vianu întemeiază pe tipologia deschiderii şi închiderii distincţiile stabilite între structurile ciclice (tragedia antică) şi cele seriale (*Don Quijote*) (*Filozofie şi poezie,

*1943), între contextele legate și nelegate, între comparație (formă închisă) și metaforă (formă deschisă) precum și între „tectonica" alegoriei și „atectonica" simbolului (*Problemele metaforei; Postume, *1966).*

Un strălucit discipol al său, Edgar Papu, reia, în Călătoriile Renașterii și noi structuri literare, *dintr-o amplă perspectivă antropologică, problema tipologiei culturilor, și demonstrează „mutația ontologică" pe care a prilejuit-o cristalizarea în civilizația Renașterii a „formelor deschise" de existență.*[1]

În sfârșit, tot prin G. Lukács, estetica modernă definește, într-o reevaluare marxistă a terminologiei hegeliene, natura specifică a esteticului printr-o dialectică a „închiderii" și a „deschiderii". Caracterul de universalitate cu care este dotată „ființarea-pentru-sine" a operei de artă și componenta ei subiectivă, „conștiința-de-sine", nu este câtuși de puțin paradoxală. Procesul de creație se caracterizează printr-un raport tranzactiv între „în-sinele" exterior, obiectiv și general și „conștiința-de-sine" a artistului. „În-sinele extensiv infinit, spune Lukács, devine în acest proces infinitate intensivă a operei, concentrată ca microcosm" (Natura specifică a esteticului, *cap. II* – Opera de artă ca ființând-pentru-sine)*.*[2] *„Infinitatea imanentă" a operei de artă, poate fi definită ca o deschidere sau indeterminare în intensie; este cazul tuturor operelor care aparțin primului grad de deschidere.*

În sfera acestui „în-sine" se includ toate domeniile de activitate ale unei culturi, deosebite de sfera „ființării-pentru-sine" a operei de artă. Dar tendințele formative proprii acestor domenii se reflectă în structura operei de artă concepută ca expresie izbutită a unui „mod de formare", în virtutea procesului de tranzacție amintit. În cadrul lui, opera devine o metaforă epistemologică și concretizează în structura estetică o conștiință teoretică difuză îmbibată de ecourile reprezentărilor despre univers ale diferitelor metodologii științifice. Opera constituie o reacție imaginativă și o formă de mediere și integrare între reprezentarea

1. Într-un comentariu publicat în *Viața românească*, 12/1967, pp. 93-95, am subliniat implicațiile epistemologice ale acestui eseu care reface procesul de cristalizare a cunoașterii științifice moderne.

2. În vol. G. Lukács, *Specificul literaturii și al esteticului*, în românește de C. Floru, E.L.U., București, 1969.

teoretică şi sensibilitatea omului. Funcţia cognitivă a artei nu face din aceasta un substitut al cunoaşterii ştiinţifice. Arta produce complemente ale lumii, structuri autonome reglementate de legi proprii, care nu suplinesc reprezentarea teoretică despre univers, ci o reflectă metaforic.

În felul acesta, cercetarea lui Eco se precizează ca o descriere a raportului între o metodologie ştiinţifică şi o poetică, a căror omologie de structură confirmă omogenitatea culturii actuale. Opera deschisă *reprezintă o importantă contribuţie la* istoria ideilor.

„Modul de formare" amintit, resimţit ca o formă de „angajare în realitate", este strâns legat de capacitatea de a semnifica proprie artei. Funcţia ei cognitivă se realizează prin intermediul „structurilor formative" care fixează în obiectul concret al operei o viziune. Într-un fel, el constituie garanţia dar şi frâna de control într-un joc dialectic, strict în cazul artei clasice, mult mai lax în arta de avangardă, între formă *şi* deschidere. In-formativitatea este o funcţie a formativităţii. *Capacitatea operei de a comunica o semnificaţie (in-formare) depinde de gradul în care ea este investită cu „forma internă" şi primeşte formă din interior. Semnificaţia fixează amorful într-o configuraţie semnificantă, dar graţia sensului nu coboară în magma materiei, ci înfloreşte din interiorul ei. O operă este deschisă în măsura în care maxima deschidere posibilă implică un minim de configuraţie formală. Dincolo de acest prag morfologic, capacitatea informaţională a deschiderii devine „zgomot". De aceea arta modernă contestă numai forma clasică univoc semnificativă, nu forma în sine care rămâne o garanţie a comunicativităţii, nu ca actualizare a unui sens unic, ci ca un* câmp de posibilităţi *semantice.*

În termeni informaţionali, această dialectică se exprimă prin pendularea între elaborarea unor surse de mesaje posibile caracterizate printr-o anumită dezordine şi improbabilitate şi dezordinea pură în care semnificaţiile posibile se neutralizează. „Opera deschisă" constituie o sinteză care organizează dezordinea în jurul unor „germeni de formativitate"; ea declanşează fenomene de dezordine organizată în interiorul unui sistem constituit numai pentru a-i mări posibilităţile de informaţie. Acest tip de informaţie, care opune ansamblul semnificaţiilor posibile sem-

nificațiilor normale conținute de ordinea probabilistică a limbajului violat, constituie esența „deschiderii" oricărei opere de artă. Totodată, organizarea mesajului prin abatere de la „sistemul de așteptări" care este codul limbii constituie sursa ambiguității mesajului estetic caracterizat printr-o dublă și paradoxală predicație: deschis semantic (prin ambiguitate proteică) și închis ca orientare întrucât este autoreflexiv și narcisist, adică „atrage atenția destinatarului în primul rând asupra propriilor forme"[1].

*Cu mult înainte de constituirea teoriei informației, formalismul rus a elaborat prin cercetările lui Viktor Șklovski (*Arta ca artificiu, *1917;* O teorie a prozei, *1919) ipoteza că natura intimă a artei literare poate fi explicată prin „efectul de înstrăinare", care constă în devierea de la norma prescrisă de codul în vigoare al limbii și prin surprinderea cititorului printr-un artificiu care contrazice sistemele lui de așteptări*[2]. *Dar nici chiar printr-o încadrare în teoria structuralistă și în statistica informațională ipoteza lui Șklovski nu poate explica mai mult decât mecanismul* écart-*ului de la normă. Umberto Eco observă că acceptarea „artificiului" și absorbirea lui în sistemul de norme curent – și mai ales faptul că invenția reprezintă, în realitate, actualizarea conform unor anumite reguli ale virtualităților acestui sistem – pot fi explicate numai în termenii gramaticii generative a lui Noam Chomsky.*

Un criteriu generativ care permite să se prevadă seria infinită de noi poziții pe care le poate genera un număr finit de reguli ar pune din nou în discuție problema invenției artistice, a posibilităților „deschise" ale codului conceput ca „structură profundă" care generează „structurile superficiale", precum și a formelor de independență pe care performance *le adoptă față de* competence[3].

Importanța „modului de formare" în constituirea operei deschise (și a operei în general) ca ansamblu de natură semnică *este și mai evidentă când se încearcă o transpunere a fenomenologiei operei deschise în termenii specifici cercetării semiologice. Aceasta studiază toate fenomenele de cultură ca și cum ar fi sisteme de semne, plecând de la ipoteza că, într-adevăr,*

1. *Cf. La struttura assente*, p. 62.
2. *Cf.* și Victor Erlich, *Il formalismo russo*, Bompiani, Milano, 1966.
3. *Cf.* Umberto Eco, *ibid.*, p. 80.

toate fenomenele de cultură sunt sisteme de semne, adică fapte de comunicație în cadrul cărora mesajele se organizează și pot fi înțelese în raport cu anumite coduri.[1] *(Iar gradul în care este posibilă convergența cât mai multor niveluri, domenii de cercetare și fenomene la anumite tipuri de fapte de comunicație constituie tot o măsură a omogenității unei culturi.)*

Funcția semiologiei de „a traduce natura în societate și cultură"[2] *apare, de aceea, cu atât mai greu de realizat în acele domenii ale căror fenomene nu pot fi explicate prin codul cu două articulații și, în genere, prin categoriile lingvisticii. Încât încercarea de a da o interpretare semiologică fenomenelor de comunicare vizuală*[3] *permite semiologiei să-și confirme posibilitățile de independență față de lingvistică, dar îi impune să elaboreze instrumente adecvate (coduri vizuale, coduri arhitectonice, o teorie a „semnului iconic" ca model de relații între fenomene grafice omolog cu obiectul și cu modelul de percepție al lui etc.). Dar aceasta nu înainte de a rezolva o dilemă fundamentală: să devină o teorie a universalelor comunicării (a mecanismelor constante ale minții omenești, a schemelor generative permanente) sau să se transforme într-o tehnică de descriere a situațiilor de comunicare în timp și spațiu?*

Prin aceasta, semiologia preia dualismul de concepție care fisurează structuralismul (prezent în speculația despre conceptul de structură încă la Aristotel) și pe care poetica operei deschise l-a depășit printr-o opțiune metodologică fermă și decisivă. Umberto Eco precizează că modelul operei deschise nu reproduce o ipotetică structură obiectivă a operelor, ci structura unui „raport de consum" care implică istoria vie a interpretărilor operei. „Opera deschisă" este modelul structural al unui proces de semnificare. *Paradoxul aparent al enunțării nu constituie o simplă salvare a aporiei esențiale a structuralismului (structură – istorie), ci contestarea acelui structuralism „ortodox" care pretinde*

1. *Cf. La struttura assente*, pp. 7, 15.
2. *Ibid.*, p. 154.
3. *Ibid.*, cap. B, *Lo sguardo discreto* (despre codurile vizuale și tipul lor de articulare, despre cinematograf, pictura contemporană și retorica publicității); cap. C, *La funzione e il segno* (despre arhitectură ca ansamblu de fenomene de comunicare).

să analizeze opera de artă ca pe un „cristal", „pură structură semnificantă dincoace de istoria interpretărilor ei".

Fisura teoretică a structuralismului constă tocmai într-o asemenea oscilație între o înțelegere ontologică și una epistemologică a categoriei de structură.

Umberto Eco remarcă faptul că dilema apare încă din textele aristotelice în care este evidentă indecizia între model structural *(schemă inteligibilă) și* obiect structurat[1]. *Ea are două aspecte complementare. Unul se referă la oscilarea între aspectul ontologic și cel epistemologic al noțiunii de „eidos" (ea reprezintă un „dat" sau un „postulat", se află în lucru sau i se aplică pentru a-l face inteligibil). Celălalt se referă la pendularea între aspectul concret și aspectul abstract, între obiect și modelul lui sau între individ și universal (între „structură" ca substanță și „structură" ca rețea de raporturi, ansamblu de relații).*

Poetica operei deschise, precum și descrierea conceptului ei, se întemeiază pe o decizie metodologică fără echivoc: structura reprezintă pentru Umberto Eco o categorie epistemologică, un model operativ care aplică obiectelor reale o rețea de opoziții și diferențe organizate în sistem pentru a le face inteligibile și explicabile dintr-un singur punct de vedere. Ea constituie „un sistem determinat de o coeziune internă și apare numai atunci când este pusă în lumină comparând între ele fenomene diverse și reducându-le la același sistem de relație"[2].

Funcția modelului structural este una strict operativă care permite elaborarea de „omologii formale", adică descrierea unor fenomene diverse cu instrumente omogene și „transpunerea diverselor niveluri culturale în serii paralele omologe"[3]. Iar codul este o structură elaborată în formă de model și postulată ca regulă subiacentă într-o serie de mesaje concrete și individuale care i se adecvează și care comunică numai dacă se raportează la ea. Orice cod poate fi comparat cu alte coduri prin elaborarea unui cod comun, mai simplificat și mai cuprinzător.[4]

Stabilind aceste preliminarii, indispensabile pentru a defini sensul noțiunii de operă deschisă și raporturile ei cu structu-

1. *Cf.* Umberto Eco, *op. cit.*, p. 258.
2. *Ibid.*, p. 42.
3. *Ibid.*, p. 253.
4. *Cf.* Umberto Eco, *op. cit.*, p. 50.

ralismul şi semiologia, Umberto Eco iniţiază o analiză critică extrem de stringentă a structuralismului ontologic care la limită se autoanulează printr-o postulare involuntară a structurii ca Absenţă.

Operaţia de stabilire a omologiilor formale între sisteme şi posibilitatea de a transpune modelul de la un sistem la altul trebuie să fie garantată de elaborarea unei instanţe superioare, a unui sistem al sistemelor, *capabil să confirme echivalenţa formală a semnelor diverselor coduri omologe. Acest sistem va fi un* metacod *în sensul că defineşte şi numeşte alte coduri subordonate*[1].

„Din simplificare în simplificare, spune Eco, visul structuralismului este, la limită, acela de a identifica Codul Codurilor, Ur-Codul *care-i permite să regăsească ritmuri şi cadenţe analoge (aceleaşi operaţii şi reacţii elementare) în interiorul oricărui comportament uman, al celor culturale şi biologice. Acest Ur-Cod ar consta în însuşi mecanismul muncii omeneşti devenit omolog cu mecanismul care prezidează procesele organice. În fond, reducerea tuturor comportamentelor umane şi a tuturor evenimentelor organice la comunicaţie şi reducerea oricărui proces de comunicare la alegeri binare, nu urmăreşte decât să reducă orice fapt cultural şi biologic la acelaşi mecanism generativ".*[2]

Dar Codul Codurilor constituie un termen ultim care se refuză sistematic pe măsură ce analiza fixează mesaje în care el apare fără a se epuiza prin ele şi a se lăsa captat. Dacă postulăm structuri care se pretind definitive, structura pretins definitivă se raportează la altceva şi astfel, din referire în referire, analiza eşuează în pragul unei realităţi care îi scapă, întrucât nu mai poate fi structurată. „Structura, spune Eco, este ceea ce nu este încă. Dacă există, dacă am identificat-o, deţin numai un moment intermediar al lanţului care îmi garantează existenţa, sub ea, a unei structuri mai elementare şi mai atotexplicative".[3] Structura se revelă numai prin propria ei absenţă progresivă. *Absenţa constitutivă a Metacodului permite afirmaţia că, întrucât e ab-*

1. *Cf.* Umberto Eco, *op. cit.*, p. 289.
2. *Ibid.*, pp. 48-49.
3. *Ibid.*, p. 323.

sentă, structura constitutivă a oricărei alte structuri nu este structurată. Orice structură individuală se raportează inevitabil la o structură „mai absentă" care constituie o determinare mai strictă şi o revelare mai fidelă a Metacodului. Această aporie care implică moartea ideii de structură constituie eşecul logic al unui structuralism consecvent ontologic, aşa cum se consumă în gândirea lui Jacques Lacan. În momentul când analiza epuizează ultimele consecinţe ale premisei ontologice, Altul scapă efortului de captare postulându-se ca Diferenţă şi Absenţă nestructurabilă. În acest mod, structuralismul ontologic se rezolvă într-o simplă ontologie în care ideea de structură a dispărut definitiv.[1]

Dacă structura tinde, aşa cum se întâmplă în gândirea lui Claude Lévi-Strauss, să se identifice cu mecanismele spiritului în regimul unic al unui „mecanism generativ", cunoaşterea istorică nu mai este posibilă. La aceeaşi concluzie duce ipoteza unui „inconştient structural" propriu tuturor oamenilor în orice epocă istorică.

Aceasta repune în discuţie problema raportului între formă şi deschidere (înţeleasă ca posibilitate de devenire istorică a semnificaţiei operei), între abordarea sincronică şi cea diacronică a structurii, ecou la un alt nivel al tensiunii clasice dintre logica formală şi cea dialectică. Aporia este falsă în măsura în care analiza ignoră dialectica posibilă a termenilor în discuţie. În Opera deschisă, *Umberto Eco precizează că, până şi fără voia noastră, „conştiinţa istoriei acţionează în orice cercetare a configurărilor formale ale fenomenelor".*

Conflictul între structură şi istorie devine insolubil numai în cadrele unei gândiri care postulează structura ca negaţie a istoriei şi ca garanţie a unui „mecanism generativ" atemporal. Înţeleasă însă ca instrument de analiză sincronică a unor fenomene considerate în istoricitatea lor constitutivă, ideea de structură devine o formă a conştiinţei devenirii. Structura absentă *conferă acestei dialectici perspectivele ample ale semiologiei: „Organizării de universuri închise îi corespunde conştiinţa deschiderii procesului care le înglobează şi le restructurează, dar*

1. Pentru o analiză detaliată a acestor aspecte, *cf. op. cit.*, cap. D, *La struttura assente* (mai ales par. 5 -- *La struttura e la assenza*).

acest proces poate fi identificat numai ca o succesiune de universuri închise şi formalizate."[1]

Aparenta oscilare metodologică a semiologiei între o descriere riguroasă a diferitelor semiotici ca sisteme „închise" şi cristalizări sincronice şi elaborarea modelului de comunicare al unui proces „deschis" constituie de fapt implicarea reciprocă a celor două aspecte complementare ale unui proces unic de „semioză în progres".

Acestea reprezintă mecanismul intim de funcţionare a operei deschise care, în termeni semiologici, constituie o „structură deschisă".

Înţelegerea „operei deschise" ca model *al acestui proces continuu de semnificare constituie un principiu fundamental al poeticii avangardei: funcţia ei de inovaţie estetică poate fi exercitată numai prin asumarea din interior a situaţiei de criză a culturii, printr-o terapeutică paradoxală care potenţează criza până la paroxism. Este o abordare „gnostică", după cum remarcă Umberto Eco*[2]*, referindu-se la eseul despre „poezia informală" a lui Eduardo Sanguinetti (publicat în fruntea antologiei* I Novissimi, *Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961); una care regăseşte un orizont al salvării numai după ce a traversat întreaga gamă de manifestări a maladiei artei. O face mimând criza prin inventarea unor structuri formative care devin modelul ei cu virtuţi de exorcizare.*

Pentru aceasta, fiecare operă de avangardă instituie un cod propriu care nu o precede, ca în cazul unei opere clasice, ci constituie o imanenţă a ei. Cel mai adesea, acest cod nu poate fi identificat fără o intervenţie din exteriorul operei, adică fără un comentariu de poetică. La limită, opera de avangardă care instaurează un cod autonom se constituie ea însăşi ca un comentariu al acestuia, devenindu-şi propria poetică. Ea întemeiază un sistem de comunicare, dar o face folosind compliniri de natură lingvistică (enunţuri de poetică) cu funcţie de metalimbaj în raport cu limba-cod instaurată de operă.

Codul individual al operei contestă sistemul de aşteptări retorice (alcătuit din „forme moarte şi redundante, consolatorii, care confirmă opiniile destinatarului"[3]*) dar, prin aceasta, infirmă*

1. *Cf. La struttura assente*, p. 414.
2. *Cf.* Umberto Eco, *La poetiche di Joyce*, p. 169.
3. *Cf. La struttura assente*, p. 89, cap. A. 4, *Il messaggio persuasivo.*

sistemul de așteptări ideologice[1]*. În opera de avangardă, criza codului curent, declanșată prin instituirea unui cod autonom al operei, marchează criza ideologiei pe care codul o semnifică. Tendința de a promova structuralismul ca o viziune filozofică și de a considera structura drept principiu ultim, adică de a o ontologiza, dă naștere unei false dilematici, ca aceea dintre „gândirea structurală" și „gândirea serială" pe care, în diverse puncte ale operei sale*[2]*, Lévi-Strauss întemeiază critica artei de avangardă. În vreme ce structuralismul încearcă să elaboreze „universalele" fenomenelor de cultură, gândirea serială dezvăluie caracterul istoric al pretinselor „constante" metatemporale. Ceea ce o transformă din simplă tehnică într-o viziune asupra lumii și într-o „gândire" este convingerea în istoricitatea codurilor și a modalităților comunicării și în dialectica permanentă între sistemele de comunicație și contextul social în care acestea își exercită eficiența.*

„Seria, explică muzicianul Pierre Boulez, într-un spirit propriu întregii estetici de avangardă, a devenit un mod de a gândi polivalent... Reprezintă, prin urmare, o reacție totală împotriva gândirii clasice care cere ca forma să fie, practic, ceva preexistent și, în același timp, o morfologie generală. Aici (în gândirea serială) nu există scale preconstituite, adică structuri generale în care să se insereze o gândire particulară: în schimb, gândirea compozitorului, folosind o anumită metodologie, creează obiectele de care are nevoie și forma necesară pentru a le organiza, de fiecare dată când trebuie să se exprime. Gândirea tonală clasică se întemeiază pe un univers definit prin gravitație și atracție; gândirea serială, în schimb, pe un univers în continuă explozie"[3]*.*

În cadrul gândirii seriale, orice mesaj provoacă criza codului preexistent și își promovează propriul cod, iar fiecare act de

1. „Ideologia este conotația finală a totalității conotațiilor semnului sau a contextului de semne"; *ibid.*, p. 96. Umberto Eco înțelege prin ideologie „universul științei destinatarului și al grupului căruia îi aparține", redus la un sistem de convenții de comunicare și deci la un sistem de semne: „Ideologia poate fi recunoscută numai când, socializată, devine cod", *ibid.*, p. 94. „Semiologia ne arată în universul semnelor, sistematizat în coduri și lexicuri, universul ideologiilor care se reflectă în modalitățile preconstituite ale limbajului", *ibid.*, p. 95 (*cf.* întreg cap. A. 5, *Retorica e ideologia*).

2. *Le cru et le cuit, Ouverture.*

3. *Relevés d'apprenti*, Éd. de Seuil, Paris, 1966, p. 297.

„vorbire" devine un comentariu asupra „limbii" care îl generează. În felul acesta, opera de artă se întemeiază lingvistic pe sine însăşi şi reprezintă un discurs asupra propriei poetici. Noţiunea de „polivalenţă" de care amintea Boulez înlătură sistemul cartezian bidimensional al axelor selecţiei şi combinării pentru a-l înlocui cu „seria" înţeleasă ca un câmp de posibilităţi ce permite opţiuni şi decizii multiple.

Spre deosebire de structuralismul ontologic, gândirea serială nu regresează treptat către Codul generativ (Structura), ci provoacă evoluţia istorică a codurilor parţiale şi determină organizarea altora noi. „Gândirea serială, spune Eco, tinde să creeze istorie, nu să regăsească dincolo de ea abscisele atemporale ale oricărei comunicări posibile. Cu alte cuvinte, în timp ce gândirea structurală tinde să descopere, *gândirea serială tinde să* creeze."[1]

Principiile acesteia din urmă reglementează producerea oricărei opere de avangardă întrucât teoria „operei deschise" reprezintă chiar „poetica gândirii seriale"[2]. În cadrul „operei deschise", conflictul dintre „structură" şi „serie" se soluţionează de la sine din momentul în care nu va mai fi identificată structura ultimă căutată cu o anumită serie, considerată ca manifestare a „universalelor" comunicării. Metoda serială va apărea atunci drept ceea ce este, anume reversul dialectic al metodei structurale, polul devenirii opus celui al permanenţei. „Seria" nu va mai fi simpla negaţie a „structurii", ci structura însăşi care îşi recunoaşte istoricitatea, dar nu pentru a nega posibilitatea unui termen ultim al cercetării, ci pentru a face din himera acestuia principiul director al unei analize progresive. În felul acesta, misiunea cercetării structurale nu ar mai fi elaborarea unui sistem primar, ci a unei „combinatorii deschise"[3], adică a unui mecanism generativ finit, capabil să desfăşoare o activitate infinită, în spiritul gramaticii generative a lui Chomsky. „Seria" istorică ar fi atunci o structură „superficială" în raport cu structura „profundă" marcată de mecanismul generativ.

Conştiinţa istoricităţii „seriei", adică a relativităţii tipurilor de cultură şi a uzurii formelor implică o dialectică strictă între

1. *Cf. La struttura assente*, p. 307.
2. *Ibid.*, p. 304.
3. *Cf. La struttura assente*, p. 314.

structuri şi evenimente, între consumul şi recuperarea formelor şi între contextul originar şi cel actual al acestora. Nu este vorba doar de ceea ce Lévi-Strauss a numit „fisiune semantică", adică desprinderea din contextul inițial a unor elemente şi inserarea lor într-un context în care semnifică prin tensiunea pe care o provoacă în cadrul lui şi în raport cu el. Este vorba, mai cu seamă, de posibilitatea de a restructura perspectivele asupra formelor istorice consumate şi de a organiza noi perspective ideologice prin proiectarea de „funcții deschise" ale formelor. Numai în felul acesta activitatea ludică de a descoperi noi sensuri formelor istorice va înceta să fie o eclectică „toleranță" a întregului trecut, pe care o ideologie relativistă şi laxă o îngăduie, de vreme ce ea nu revoluționează, ci confirmă bazele culturii. Numai în felul acesta ea va fi, mai mult decât o „redescoperire", o „invenție" de coduri culturale noi. În această lumină, aparentul gnosticism ciclic al avangardei nu va mai fi un simplu „model" de „fisiune semantică" şi de recuperare, ci forma paradoxală de „proiectare a viitorului"[1] pe care o impune o cultură pătrunsă de sentimentul istoricității formelor.

Într-un sens mai special, soluționarea semantică a „funcției deschise" implică participarea conştientă a publicului, de aceea, ca în cazul teatrului lui Brecht, „deschiderea devine instrument de pedagogie revoluționară". Funcția lui „de eliberare" indică omului modern „o posibilitate de recuperare şi autonomie" (Opera deschisă). *În termeni semiologici, rolul inovator al artei de avangardă constă în posibilitatea comunicării de a provoca, prin mijlocirea funcției ei pragmatice, comportări care modifică „circumstanța" în care se desfăşoară procesul de comunicare. Acest „aspect revoluționar al conştiinței semiologice"[2] devine decisiv, dacă înțelegem modul în care „comunicarea include toate actele practicii, în sensul că practica însăşi este comunicare globală, instituie cultură şi deci raporturi sociale". Sistemele de semne, echivalente din această perspectivă unor „sisteme de acțiuni", se inserează în practica social-istorică înțeleasă ca fenomen de comunicare cu funcția creatoare de istorie care le este proprie.*

Printr-o continuă lărgire de perspective teoretice, Umberto Eco dă succesiv o încadrare structuralistă şi o interpretare semiolo-

1. *Ibid.*, p. 216, *cf.* întreg cap. C. 3, *La communicazione architettonica e la storia*, pp. 207-218.
2. *Cf. La struttura assente*, p. 417.

gică conceptului central de „operă deschisă", a cărui realizare de geniu el o identifică şi o analizează în opera lui James Joyce[1].

Se deliniază astfel cadrele unei estetici originale, cristalizată organic în consens cu cele mai înaintate şi mai eficiente discipline, una care aplică cu strălucire procedeele „analogice" şi epuizează sugestiile „imaginaţiei ipotetice".

Afirmaţia că „estetica trebuie să se intereseze mai mult de felul de a spune *decât de* ceea ce se spune*"* (Opera deschisă) *ar legitima, în aparenţă, o firească bănuială de formalism dacă acelaşi estetician nu ar explica echivocul facilei acuzaţii făcute avangardei, arătând că cea dintâi manifestare ideologică a operei de artă este posibilă numai prin instituirea unui „mod de formare"; şi dacă structuralismul nu ar fi demonstrat că unul din atributele mesajului estetic este orientarea atenţiei destinatarului asupra propriilor structuri, adică „autoreflexivitatea" lui.*

Metoda de critică structurală adoptată de Umberto Eco transformă o mişcare trecută (geneza operei) într-o mişcare viitoare (infinitatea lecturilor posibile) pentru a capta şi a fixa „inefabilul" ce grevează asupra judecăţii critice şi asupra descripţiei mecanismelor poetice. Seria de scheme la care reduce opera nu reprezintă un echivalent al ei, ci numai o analiză a sistemului care asigură varietatea lecturilor şi permanenta atribuire de sens operei-mesaj.

Este adevărat însă că poetica semiologică şi structuralistă controlează numai opera ca mesaj-sursă, ca punct de plecare pentru o serie de interpretări libere, adică opera ca „experienţă individuală care poate fi teoretizată dar nu măsurată"[2]*. Aşa-numita „informaţie estetică" reprezintă o sumă de* posibilităţi realizate *asupra cărora instrumentele analizei semiologice şi structurale îşi pierd controlul. Aici începe zona de inefabil a oricărei experienţe estetice.*

Eficienţa metodologică a poeticii semiologice profesate de Eco se vădeşte însă maximă în operaţia complexă care o instituie ca metodă autonomă: pe de o parte ea identifică sistemele de convenţii în raport cu care se constituie mesajul estetic, pe de altă parte analizează écart-*urile informative, adică tratarea*

1. *Le poetiche di Joyce*, Bompiani, Milano, ed. a II-a, 1966.
2. *Cf. La struttura assente*, p. 70.

originală a sistemului inițial. În felul acesta ea pune în lumină și opune „sistemele de determinări" și „fenomenele de invenție", codurile și mesajele într-o „dialectică critică" ce constituie însăși esența poeticii semiologice și structurale[1]*. Cu ajutorul instrumentelor pe care i le furnizează aceasta, și reorganizând nivelurile de informație pe care Max Bense*[2] *le distinge într-o operă, Umberto Eco reformulează în termeni semiologici conceptul estetic al unității formei și conținutului în artă.*[3]

Autoreflexivitatea mesajului (calitatea lui estetică) se evidențiază numai dacă la toate nivelurile operei (fizic, paradigmatic, sintagmatic, al semnificațiilor denotate, al semnificațiilor conotate, al ideologiei) soluțiile se organizează conform unui sistem omolog de relații. Această „diagramă structurală" unică constituie, ca rețea de forme omologe, „codul particular al operei". Dacă ambiguitatea mesajului artistic provine dintr-o abatere de la norma fixată de codul preexistent, conform acestui „izomorfism global", toate nivelurile mesajului încalcă norma pe baza aceloraşi reguli. Opera de artă reprezintă un sistem de sisteme; acest „idioletto" estetic pune în contact diferitele ei niveluri, unificând astfel sistemele de semne cu sistemele de semnificații, reglementând deopotrivă substanța și forma expresiei, ca și substanța și forma conținutului. Acest „etymon" (în sensul stilisticii spitzeriene) reprezintă structura „profundă" care generează nivelurile (ideologice și formale) ca „serii" sau structuri „superficiale" printr-o recurență fidelă a lui sau prin variațiuni și decalaje infinitezimale ce alcătuiesc varietatea infinită de aspecte a unei opere de artă.

Această nouă soluție a raportului dintre conținut și formă în artă este posibilă numai din perspectiva unei estetici semiologice, *adică a studiului artei ca proces de comunicare, așa cum se configurează în opera lui Umberto Eco, de strălucită ideație și de rafinată expresie critică.*

Cornel Mihai Ionescu

1. *Ibid.*, p. 81.
2. *Aesthetica*, Agis Verlag, Baden Baden, 1965.
3. *Cf. La struttura assente*, cap. A. 3, *Il messagio estetico.*

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Notă asupra ediției

1 Traducerea a fost efectuată după ediția a II-a a lucrării lui Umberto Eco, *Opera aperta*, publicată în 1967 de Editura Valentino Bompiani din Milano, în seria de cultură a colecției „Delfini".

2 În eseul *Deschidere, informație, comunicare*, au fost introduse o serie de puneri la zi şi amendamente, operate de autor la pp. 85-122 ale ediției de bază.

Editura

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Introducere la ediția a II-a

Dacă Ingres a introdus ordine în repaus, eu aș vrea să introduc ordine în mișcare.

KLEE

Raporturile formale într-o operă și între diverse opere, alcătuiesc o ordine, o metaforă a universului.

FOCILLON

Eseurile cuprinse în această carte provin dintr-o comunicare, *Problema operei deschise*, prezentată în 1958 la al XII-lea Congres internațional de filozofie. Au apărut sub titlul *Opera deschisă* în 1962. În acea ediție ele erau completate de un lung studiu dedicat dezvoltării poeticii lui Joyce, care constituia o încercare personală de a studia dezvoltarea unui artist la care proiectul unei opere deschise vădește limpede, la nivelul cercetării structurilor operative, o întreagă aventură culturală, moartea și nașterea a două universuri morale și filozofice. Acest studiu este publicat acum separat, sub titlul *Poeticile lui Joyce*; astfel încât volumul de față cuprinde numai discuția teoretică, autonomă, a problemelor amintite. Am adăugat însă un lung eseu (*Despre modul de formare ca angajare în realitate*), apărut în revista *Menabó*, nr. 5, la câteva luni după publicarea *Operei deschise*, și scris, prin urmare, în aceeași atmosferă de discuții și cercetări. Un eseu care își află deci în *Opera deschisă* o așezare potrivită, pentru că, împreună cu eseurile acestei culegeri, a stârnit în Italia obiecții și polemici care ar părea astăzi fără sens: nu doar pentru că aceste eseuri

s-au învechit, dar şi pentru că, în mod evident, cultura italiană a întinerit.

Dacă ar trebui să rezumăm obiectul acestor cercetări, ne-am putea referi la o noţiune pe care au asimilat-o acum multe estetici contemporane: opera de artă este un mesaj ambiguu în esenţă, o pluralitate de semnificaţii care coexistă în acelaşi semnificant. Încercam să arătăm în al doilea eseu, *Analiza limbajului poetic*, că aceasta este condiţia proprie oricărei opere de artă; dar tema primului eseu şi a celor următoare este ideea că o asemenea ambiguitate devine, în poeticile contemporane, unul din scopurile explicite ale operei, o valoare care trebuie realizată înaintea altora, în modalităţi pentru caracterizarea cărora ni s-a părut potrivit să folosim mijloace oferite de teoria informaţiei.

Pentru că adesea, spre a realiza o asemenea valoare, artiştii contemporani recurg la idealuri ca informalul, dezordinea, caracterul aleatoriu, indeterminarea rezultatelor, am încercat de asemenea să punem problema unei dialectici între *formă* şi *deschidere*: să precizăm, cu alte cuvinte, limitele în care o operă poate realiza ambiguitatea maximă şi poate depinde de intervenţia activă a consumatorului, fără a înceta totuşi să fie *operă*. Înţelegând prin *operă* un obiect înzestrat cu însuşiri structurale definite, care să permită, dar şi să coordoneze alternarea interpretărilor, deplasarea perspectivelor. Dar tocmai pentru a înţelege de ce natură este ambiguitatea urmărită de poeticile contemporane, aceste eseuri au trebuit să înfrunte o a doua perspectivă de cercetare, care sub unele aspecte a dobândit un rol primordial: am încercat, adică, să vedem felul în care programele operative ale artiştilor prezintă analogii cu programele operative elaborate în cadrul cercetării ştiinţifice contemporane. Cu alte cuvinte, am încercat să vedem cum o anumită concepţie asupra operei se naşte concomitent sau în legătură vădită cu stabilirea punctului de vedere al metodologiilor ştiinţifice, al psihologiei şi logicii contemporane. Prezentând prima ediţie a acestei cărţi, am crezut potrivit să sintetizăm această problemă într-o serie de formulări vădit metaforice. Spuneam: „Tema comună a acestor cercetări este reacţia artei şi a artiştilor (a structurilor formale şi a programelor poetice care le coordonează) în faţa provocării Întâmplării, a Indetermi-

natului, a Probabilului, a Ambiguității şi Plurivalenței... În general, ni se propune o cercetare asupra diferitelor momente în care arta contemporană este pusă în situația de a-şi încheia socotelile cu dezordinea, nu cu aceea oarbă şi fără leac, ce reprezintă eşecul oricărei posibilități de ordine, ci cu dezordinea fertilă a cărei valoare pozitivă a fost dovedită de cultura modernă: ruptura unei Ordini tradiționale, pe care omul occidental o credea imuabilă şi o identifica cu structura obiectivă a lumii... Dar, întrucât această noțiune s-a dizolvat, printr-o dezvoltare problematică seculară, în îndoială metodică, în instaurarea dialecticilor istoriste, în ipotezele despre indeterminare, despre probabilitatea statistică, despre modelele explicative provizorii şi variabile, arta nu a făcut decât să accepte această situație şi să încerce, potrivit chemării ei, *să îi dea formă.*"

Dar trebuie să admitem că, într-un domeniu atât de delicat de raporturi între felurite discipline, de „analogii" între feluri de a opera, o exprimare metaforică riscă să fie înțeleasă, în ciuda oricărei precauții, ca o exprimare metafizică. Considerăm deci util să definim mai profund şi cu mai multă rigoare: 1) care este cadrul cercetării noastre; 2) ce valoare are noțiunea de *operă deschisă*; 3) ce înseamnă să vorbeşti de „structura unei opere deschise" şi să confrunți această structură cu aceea a altor fenomene culturale; 4) în sfârşit, dacă o astfel de cercetare trebuie să-şi aibă scopul în ea însăşi sau să constituie preludiul unor viitoare corelații.

1. Înainte de toate, aceste pagini nu sunt doar eseuri de estetică teoretică (nu elaborează, ci mai curând presupun o serie de definiții ale artei şi ale valorilor estetice): sunt mai degrabă eseuri de istoria culturii – şi, mai precis, de istoria poeticii. Ele încearcă să lămurească un moment din istoria culturii occidentale (cel actual), alegând ca punct de vedere şi cale de acces (ca *approach*) poeticile operei deschise. Ce se înțelege prin „poetică"? Filonul care merge de la formaliştii ruşi la actualii urmaşi ai structuraliştilor de la Praga înțelege prin „poetică" studiul structurilor lingvistice ale unei opere literare. Extinzând accepția termenului la toate genurile artistice, Valéry vorbea în *Prèmiere Leçon du Cours de Poétique* de un

studiu al procesului creației artistice, acel *poïein – qui s'achève en quelque oeuvre, l'action qui fait* (care se încheie printr-o operă – acțiunea care face) de modalitățile acelui act de *producție* care urmărește să creeze un obiect în vederea unui act de *consum*.

Noi înțelegem „poetica" într-un sens mai apropiat de cel clasic: nu ca un sistem de reguli constrângătoare *(Ars Poetica* privită ca normă absolută), ci ca un program operativ pe care artistul şi-l propune de fiecare dată, proiectul de operă care trebuie să se realizeze aşa cum îl înțelege artistul, în mod explicit sau implicit. Explicit sau implicit: într-adevăr, o cercetare asupra poeticilor (şi o istorie a poeticilor; şi deci o istorie a culturii din punctul de vedere al poeticilor) se întemeiază fie pe declarațiile făcute de artişti (de pildă: *Art poétique* de Verlaine sau prefața la *Pierre et Jean* de Maupassant), fie pe o analiză a structurilor operei, în aşa fel încât din modul în care este construită opera să se poată deduce cum se voia construită. E limpede deci că în accepția noastră, noțiunea de „poetică" ca proiect de formare sau structurare a operei acoperă şi primul sens amintit: cercetarea asupra proiectului inițial se perfecționează printr-o analiză a structurilor finale ale obiectului artistic, văzute ca document al unei intenții operative, ca urme ale unei intenții. Faptul că este cu neputință, într-o asemenea cercetare, să nu evidențiezi inegalitatea dintre proiect şi rezultat (o operă este în acelaşi timp urma a ceea ce voia să fie şi a ceea ce este de fapt, chiar dacă cele două valori nu coincid), permite să fie recuperat şi înțelesul pe care Valéry îl dădea termenului.

Pe de altă parte, în această privință, studiul poeticilor nu ne interesează pentru a preciza dacă diferitele opere şi-au împlinit sau nu proiectul inițial: aceasta este sarcina judecății critice. Pe noi ne interesează să punem în lumină proiectele de poetică pentru a evidenția prin ele (chiar şi atunci când produc opere greşite sau discutabile din punct de vedere estetic) o etapă din istoria culturii. Chiar dacă, în majoritatea cazurilor, este fără îndoială mai uşor să delimitezi o poetică referindu-te la opere care, după părerea noastră, şi-au realizat intențiile.

2. Noțiunea de „operă deschisă" nu are relief axiologic. Aceste eseuri nu urmăresc să împartă operele de artă în opere de valoare („deschise") şi opere fără valoare, depăşite, urâte („închise") (unii le-au înțeles în felul acesta, apoi au afirmat cu deosebită virtuozitate lipsa de temei a tezei); a fost îndeajuns susținută, credem, ideea că deschiderea, înțeleasă ca ambiguitate fundamentală a mesajului artistic, este o constantă a oricărei opere, în orice epocă. Unor pictori şi romancieri care, după lectura acestei cărți, ne prezentau operele lor întrebându-ne dacă erau „opere deschise", am fost nevoiți să le răspundem, cu vădită rigiditate polemică, că nu am văzut niciodată „opere deschise" şi că, în realitate, probabil, nici nu există. Era un fel de a spune, în chip paradoxal, că noțiunea de „operă deschisă" nu este o categorie critică, ci *reprezintă un model ipotetic*, chiar dacă elaborat pe baza a numeroase analize concrete, foarte util pentru a indica, printr-o formulă uşor de mânuit, o direcție a artei contemporane.

Cu alte cuvinte, am putea defini fenomenul operei deschise prin ceea ce Riegl numea *Kunstwollen*, concept pe care Erwin Panofski îl defineşte mai precis (curățindu-l de unele urme idealiste) ca „un înțeles ultim şi definitiv, ce poate fi întâlnit în felurite fenomene artistice, independent de înseşi inițiativele conştiente şi de atitudinile psihologice ale autorului"; la care trebuie să adăugăm că o astfel de noțiune indică nu atât felul în care sunt *rezolvate* problemele artistice, cât cel în care sunt *puse*. Într-un sens mai empiric, am spune că este vorba de o categorie explicativă elaborată pentru exemplificarea unei tendințe vădite în diverse poetice. Prin urmare, întrucât este vorba de o tendință operativă, ea va fi întâlnită în moduri diferite, incorporate în contexte ideologice multiple, realizată mai mult sau mai puțin explicit, astfel că pentru a o explicita a fost necesară fixarea ei într-o abstracție care, ca atare, nu există în mod concret. O astfel de abstracție este tocmai *modelul operei deschise*.

Termenul „model" implică o linie de discuție şi o decizie metodologică. Reluând un răspuns dat de Lévy-Strauss lui Gurvitch, am spune că ne referim la un model numai în măsura în care

el poate fi mânuit: este un procedeu meşteşugăresc şi eficace. Se elaborează un model pentru a indica o *formă comună* în diverse fenomene. Faptul că opera deschisă este concepută ca model înseamnă că se consideră cu putinţă identificarea, în diverse moduri de a opera, a unei tendinţe operative comune, tendinţa de a produce opere care, din punctul de vedere al raportului de consum, prezintă asemănări de structură. Fiind abstract, acest model se dovedeşte aplicabil la diverse opere care pe alte planuri (la nivelul ideologiei, al subiectelor folosite, al „genului" artistic realizat, al tipului de apel adresat consumatorului) sunt foarte diferite între ele. Unii au fost scandalizaţi de faptul că se sugerează aplicarea modelului de consum al operei deschise atât unei picturi informale, cât şi unei drame de Brecht. Şi li s-a părut cu neputinţă ca un simplu apel la „gustarea" relaţiilor între evenimente materiale să prezinte asemănări de orice fel cu apelul angajat la discutarea raţională a unor probleme politice. În acest caz nu a fost înţeles, de pildă, faptul că analiza unui tablou informal urmărea numai să pună în lumină un anumit fel de raport între operă şi consumator, momentul unei dialectici între structura obiectului, ca sistem fix de relaţii, şi răspunsul consumatorului ca inserare liberă şi refacere activă a acelui sistem. Formulând aceste observaţii, găsim o confirmare într-un interviu acordat de Roland Barthes revistei *Tel Quel*, în care este indicată cu limpezime prezenţa acestui raport tipic în opera lui Brecht: „chiar în momentul în care Brecht lega acest teatru al semnificaţiei de o gândire politică, el afirma, dacă se poate spune aşa, un înţeles, dar nu îl împlinea cu totul. Desigur, teatrul său este ideologic într-un chip mult mai făţiş decât multe altele: el adoptă poziţii în privinţa naturii, a muncii, a rasismului, a fascismului, a istoriei, a războiului, a alienării; şi totuşi este un teatru al conştiinţei, nu al acţiunii, al problemei, nu al răspunsului; ca orice limbaj literar, el serveşte, pentru a formula, nu pentru a face; toate piesele lui Brecht se termină implicit printr-un «căutaţi soluţia» adresat spectatorului în numele acelei descifrări la care trebuie să-l ducă materialitatea spectacolului... Aici rolul sistemului nu este de a transmite un mesaj pozitiv (nu este un teatru de semnificaţii), ci de a demonstra că

lumea este un obiect care trebuie descifrat (este un teatru de semnificanți)".

Faptul că în această carte se elaborează un model de operă deschisă prin referire, mai mult decât la opere de tipul Brecht, la opere în care cercetarea formală a structurilor-scop în sine este mai vădită şi mai sigură, depinde de faptul că în aceste opere modelul putea fi mai uşor identificat. Şi mai depinde de faptul că teatrul lui Brecht rămâne încă un exemplu, mai degrabă izolat, de operă deschisă rezolvată ca apel ideologic concret; sau mai bine zis, singurul exemplu limpede de apel ideologic rezolvat ca operă deschisă şi capabil, prin urmare, să traducă o nouă viziune a lumii nu numai la nivelul conținuturilor, dar şi la acela al structurilor de comunicare.

3. Am putut formula ipoteza unui model constant pentru că ni s-a părut posibil să subliniem faptul că raportul producție – operă – consum prezintă în cazuri diferite o structură asemănătoare. Merită, poate, să lămurim mai bine înțelesul pe care vrem să-l dăm unei noțiuni ca „structura operei deschise", întrucât termenul „structură" se pretează la numeroase confuzii şi este întrebuințat (chiar şi în această carte) în înțelesuri nu întru totul univoce. Vom vorbi de operă ca de o „formă"; cu alte cuvinte, ca de un tot organic care provine din contopirea a diverse niveluri ale experienței precedente (idei, emoții, dispoziții de activitate, subiecte, moduri de organizare, teme, motive, stileme prestabilite şi acte de invenție). O formă este o operă reuşită, punctul de sosire al unei producții şi punctul de plecare al unui consum care, articulându-se, dă viață din nou, fără încetare, din perspective diverse, formei inițiale.

Vom folosi însă uneori, ca sinonim pentru formă, şi termenul „structură"; dar o structură este o formă nu ca obiect concret, ci ca sistem de relații între feluritele lui niveluri (semantic, sintactic, fizic, emotiv; nivel al temelor şi nivel al conținuturilor ideologice, nivel al relațiilor structurale şi al răspunsului structurat al receptorului etc.). Astfel, vom vorbi mai curând de structură decât de formă când vom dori să evidențiem nu consistența fizică individuală a obiectului, ci posibilitatea de a-l analiza, de a-l descompune în relații, în aşa

fel încât să putem izola dintre acestea tipul de raport de consum exemplificat de modelul abstract al unei opere deschise.

Dar o formă este redusă la un sistem de relaţii tocmai pentru a pune în lumină generalitatea şi posibilitatea de a transpune acest sistem de relaţii, adică tocmai pentru a demonstra prezenţa în fiecare obiect în parte a unei „structuri" care îl apropie de alte obiecte. Este vorba de un fel de osificare treptată a obiectului, mai întâi pentru a-l reduce la un schelet structural, apoi pentru a alege, din acest schelet, acele relaţii care sunt comune altor schelete. În ultimă analiză, deci, adevărata „structură" a unei opere reprezintă ceea ce are ea comun cu alte opere, ceea ce, în definitiv, este pus în lumină de un *model.* Astfel, „structura unei opere deschise" nu va fi structura particulară a diferitelor opere, ci modelul general (despre care am discutat) care descrie nu numai un grup de opere, ci *un grup de opere în măsura în care sunt puse într-o anumită relaţie de consum cu receptorii lor.*

În încheiere vom avea în vedere aceste două aspecte: a) modelul unei opere deschise nu reproduce o pretinsă structură obiectivă a operelor, ci structura unui raport de consum; o formă poate fi descrisă numai în măsura în care produce ordinea propriilor interpretări şi e îndeajuns de limpede că, procedând astfel, ne detaşăm de aparenta rigoare obiectivistă a unui anumit structuralism ortodox care pretinde că analizează formele semnificative, abstrăgând din jocul schimbător sensuri pe care istoria le concentrează în ele. Dacă structuralismul pretinde că poate să analizeze şi să descrie opera de artă ca pe un „cristal", ca pe o pură structură semnificativă, dincoace de istoria interpretărilor ei, atunci are dreptate Lévy-Strauss când polemizează cu *Opera deschisă* (cum a făcut în interviul acordat lui Paolo Caruso pentru *Paese Sera-Libri,* din 20 ianuarie 1967): cercetarea noastră nu are în acest caz nici o legătură cu structuralismul.

E oare cu putinţă să ieşim atât de categoric din situaţia noastră de interpreţi istoriceşte determinaţi şi să concepem opera ca un cristal? Când analizează *Les chats* de Baudelaire, Lévy-Strauss şi Jakobson pun în lumină o structură situată *dincoace* de lecturile ei posibile sau ne dau oare o realizare a ei,

posibilă numai astăzi, în lumina achizițiilor culturale ale secolului nostru? Pe această bănuială se întemeiază întreaga *Operă deschisă.*

b) Modelul de operă deschisă pe care l-am obținut astfel este unul absolut teoretic şi independent de existența efectivă a operelor care pot fi definite ca „deschise".

După ce am stabilit aceste premise, ne mai rămâne doar să repetăm că, în concepția noastră, să vorbim de asemănări de structură între diverse opere (în cazul de față: asemănări din punctul de vedere al modalităților structurale care permit un consum multiplu) nu înseamnă să afirmăm că există fapte obiective care prezintă asemenea caractere. Înseamnă să spunem că în fața unei mulțimi de mesaje se vădeşte posibilă şi folositoare definirea fiecăruia dintre ele folosind aceleaşi mijloace şi reducându-le, deci, la parametri asemănători. Această precizare trebuia făcută pentru a lămuri o a doua problemă. Aşa după cum am vorbit de structura unui obiect (în speță opera de artă), la fel am vorbit şi de structura unei operații şi a unui procedeu: fie el o operație de producere a unei opere (şi proiectul de poetică care o defineşte), fie operația de cercetare a omului de ştiință care stabileşte definiții, obiecte ipotetice, realități acceptate, cel puțin provizoriu, ca definitive şi constante. În acest sens, s-a vorbit de opera deschisă ca metaforă epistemologică (folosind, firește, o altă metaforă): poeticele operei deschise prezintă caractere structurale asemănătoare altor operații culturale care tind să definească fenomene naturale sau procese logice. Pentru a pune în lumină aceste asemănări structurale, operația de poetică este redusă la un model (proiectul operei deschise) astfel încât să se vadă dacă acesta prezintă caractere asemănătoare cu alte modele de cercetare, cu modele de organizare logică, cu modele de procese perceptive. Când stabilim deci că, alcătuind opera, artistul contemporan prevede între ea, el însuşi şi consumator un raport de non-univocitate – asemănător cu acela pe care omul de ştiință îl prevede între faptul descris şi descrierea lui sau între imaginea lui despre univers şi perspectivele cu putință de realizat deschise spre el – aceasta nu înseamnă câtuşi de puțin

că vrem să căutăm cu orice preț o unitate adâncă și substanțială între presupusele forme ale artei și presupusa formă a realității. Înseamnă doar că vrem să stabilim dacă, pentru a defini ambele raporturi (sau dacă definind ambele obiecte care derivă din aceste raporturi), putem recurge la mijloace de definiție asemănătoare. Și dacă nu cumva, chiar și instinctiv și fără conștiința limpede a faptului, acest lucru s-a și întâmplat. Rezultatul nu este o revelație privind natura lucrurilor: este o lămurire privind o situație culturală a momentului în care se schițează conexiuni ce trebuie aprofundate, între diverse ramuri ale cunoașterii și diverse activități omenești.

Trebuie totuși să precizăm că eseurile cuprinse în acest volum nu pretind câtuși de puțin să dea modelele definitive care să permită realizarea acestei cercetări în mod riguros (așa cum s-a făcut în alte domenii, confruntând, de pildă, structurile sociale cu cele lingvistice). Într-o anumită măsură, în timp ce scriam eseurile, nu aveam încă în vedere cu claritate toate posibilitățile și toate implicațiile metodologice pe care le expunem acum. Să reținem însă că aceste eseuri pot indica sensul în care noi sau alții vom efectua o astfel de operație. Urmând această direcție, credem, pot fi combătute anumite obiecții care susțin că orice raportare între procedeele artei și procedeele științei ar constitui o analogie gratuită.

Au fost adesea întrebuințate categorii elaborate de știință, traducându-le cu dezinvoltură în alte contexte (moral, estetic, metafizic etc.). Bine au făcut oamenii de știință când au atras atenția că aceste categorii erau simple instrumente empirice, valabile numai în cadrul lor foarte restrâns. Dar după ce am subliniat acest fapt, credem că ar fi steril să renunțăm la întrebarea dacă între diversele atitudini culturale nu există cumva o unitate de comportare. A stabili o asemenea unitate înseamnă, pe de o parte, a dovedi în ce măsură este omogenă o cultură, pe de alta, a încerca să realizăm pe bază interdisciplinară, la nivelul comportamentelor culturale, acea unitate a cunoașterii care s-a dovedit iluzorie la nivel metafizic, dar care trebuie totuși încercată într-un fel anume pentru a face omogene și traductibile discuțiile noastre cu privire la univers. Cum poate fi făcut acest lucru? Individuând structurile universale

sau elaborând un metalimbaj? Răspunsul la această problemă nu este străin de cercetarea noastră, dar cu siguranță o depășește. Se întreprind cercetări de acest fel tocmai pentru a strânge elementele folositoare cândva unui răspuns.

4. Ultima chestiune se referă la limitele discuției noastre. Elaborarea unei noțiuni de operă deschisă răspunde oare tuturor întrebărilor privind natura și funcția artei contemporane sau a artei în general? Cu siguranță, nu. Dar orientând această discuție asupra raportului foarte particular de consum activ, nu reducem problematica artei la o discuție sterilă despre structurile formale, lăsând în umbră raporturile ei cu istoria, situația concretă, valorile care ne interesează cel mai mult? Pare cu neputință, dar această obiecție a fost considerată fundamentală. Pare cu neputință, pentru că nimeni nu ar reproșa unui entomolog că zăbovește în analiza felului zborului unei albine fără să studieze îndată ontogeneza, filogeneza și capacitatea ei de a produce miere, ca să nu mai vorbim de rolul pe care îl joacă producția de miere în economia mondială. Pe de altă parte, este adevărat că o operă de artă nu este o insectă, raporturile ei cu lumea istoriei nu sunt accesorii sau întâmplătoare, ci intră în alcătuirea ei, în așa fel încât devine riscant să o reducem la un joc abstract de structuri de comunicare și de echilibre relaționale, în care semnificații, referiri la istorie, eficiență pragmatică nu intră decât ca elemente ale relației, sigle printre sigle, necunoscute ale unei ecuații. Este vorba, iarăși, de disputa privind legitimitatea unei cercetări sincronice care să preceadă cercetarea diacronică și să rezulte din ea pe calea unui proces de abstractizare.

Mulți nu s-au mulțumit cu răspunsul că o descriere a structurilor de comunicare constituie primul pas indispensabil în orice cercetare care intenționează apoi să le pună în legătură cu cel mai amplu fundal al operei ca fapt inserat în istorie. Și totuși, în concluzie, după ce am încercat toate integrările posibile, ni se pare cu neputință să susținem altă teză, fără a risca improvizația, dorința generoasă de a lămuri deodată totul, dar de a face prost acest lucru.

Opoziția între proces și structură constituie o problemă foarte

dezbătută: în studiul grupurilor umane, observă Lévy-Strauss, „a trebuit să-i aşteptăm pe antropologi pentru a descoperi că fenomenele sociale se supun unor organizări structurale. Motivul este simplu: structurile nu apar decât la o observare făcută din afară."

În estetică, am spune, întrucât raportul între interpret şi operă a fost întotdeauna un raport de alteritate, această constatare este mult mai veche. Nimeni nu pune la îndoială faptul că arta este un mod de a da structură unui anumit material (înţelegând prin material personalitatea însăşi a artistului, istoria, un limbaj, o tradiţie, o temă specifică, o ipoteză formală, un univers ideologic): ceea ce a fost afirmat din totdeauna dar este fără încetare pus la îndoială este însă faptul că arta poate desfăşura discuţia ei despre lume şi poate reacţiona în faţa istoriei din care se naşte, că o poate interpreta şi judeca, că poate lua iniţiative referitoare la ea numai prin acest mod de formare; iar noi nu putem regăsi prin fizionomia specifică a artei istoria din care aceasta se naşte decât dacă examinăm opera ca mod de formare (devenit mod de a fi formată datorită felului în care, interpretând-o, noi o formăm).

Universul ideologic al lui Brecht este comun cu cel al atâtor alte persoane de care pot fi ataşate ipoteze politice identice, proiecte de acţiune asemănătoare: dar devine universul Brecht de îndată ce se articulează ca tip de comunicaţie teatrală care dobândeşte caractere proprii, dotat cu caracteristici structurale precise. Numai cu această condiţie devine ceva mai mult decât acel univers ideologic originar, devine un mod de a-l judeca şi de a-l face exemplar, permite să-l înţeleagă şi celui care nu îl împărtăşeşte, îi demonstrează posibilităţile şi bogăţiile pe care discursul doctrinarului nu le dezvăluia; mai mult, tocmai datorită structurii pe care o dobândeşte, ne invită la o colaborare care poate îmbogăţi acest univers. Soluţionat ca mod de formare şi considerat ca atare, nu ne ascunde restul, ci ne oferă o cheie de acces, fie sub forma unei adeziuni emotive, fie sub aceea a cercetării critice. Dar trebuie să străbatem ordinea valorilor structurale. După cum subliniau Jakobson şi Tînianov, ca reacţie împotriva unor rigidităţi tehniciste apărute în prima perioadă a formalismului rus, „istoria literară este în mod intim

legată de alte «serii» istorice. Fiecare din aceste serii se caracterizează prin legi structurale proprii. E cu neputință să stabilești conexiuni între seria literară și alte ansambluri de fenomene culturale, în afara studiului acestor legi. Să studiezi sistemul sistemelor, ignorând legile interne ale oricărui sistem individual, ar însemna să comiți o gravă eroare metodologică."

Este limpede că dintr-o atare poziție rezultă o dialectică: să cercetezi operele de artă în lumina legilor lor structurale specifice nu înseamnă să renunți „la elaborarea unui sistem al sistemelor"; de unde am putea deduce că raportarea la structurile operei, la o comparație de modele structurale între diferite domenii ale cunoașteri constituie prima chemare de răspundere la o cercetare cu un caracter istoric mai complex.

De bună seamă, diferitele universuri culturale se nasc dintr-un context istorico-economic și ar fi extrem de dificil să izbutim să pricepem în adâncime pe cele dintâi fără a le raporta la acestea din urmă: dintre învățămintele marxismului, unul dintre cele mai rodnice este importanța acordată raportului între bază și suprastructuri, înțeles, firește, ca raport dialectic și nu ca raport de determinare în sens unic. Dar o operă de artă, ca și un proiect metodologic științific sau un sistem filozofic, nu se referă în mod imediat la contextul istoric – afară doar de cazul când se recurge la lamentabile interferențe biografice (cutare artist se naște în cutare grup sau trăiește pe spinarea cutărui alt grup, deci arta lui exprimă cutare grup). O operă de artă sau un sistem de gândire provin dintr-o rețea complexă de influențe, dintre care majoritatea se desfășoară la nivelul specific căreia îi aparține opera sau sistemul; universul interior al unui poet este influențat și format de tradiția stilistică a poeților care l-au precedat, tot atât (dacă nu chiar mai mult decât) de împrejurările istorice la care apelează ideologia lui. Iar prin intermediul influențelor stilistice, el a asimilat, sub aspectul modalității formative, un mod de a vedea lumea. Opera pe care o va produce va avea poate legături foarte slabe cu propriul moment istoric, va exprima poate o fază succesivă a dezvoltării generale a contextului sau va exprima poate, în cadrul fazei în care trăiește, niveluri adânci care nu apar încă îndeajuns de limpezi contemporanilor. Dar pentru ca să

poată regăsi, prin acel mod de a elabora structuri, legăturile între operă şi epoca sa, sau epoca trecută, sau cea viitoare, cercetarea istorică imediată nu va putea da decât rezultate aproximative. Numai comparând acel *modus operandi* cu alte atitudini culturale ale epocii (sau ale unor epoci diferite, într-un raport de decalaj pe care în termeni marxişti îl putem defini ca o „inegalitate de dezvoltare"), numai identificând printre acestea elemente comune, reductibile la aceleaşi categorii descriptive, se va profila direcţia în care o cercetare istorică ulterioară va trebui să precizeze legăturile mai adânci şi mai complexe care stau la baza asemănărilor puse în lumină la început. Cu atât mai mult, atunci când, ca în cazul nostru, cadrul discuţiei este perioada ai căror judecători şi produs în acelaşi timp suntem noi înşine, jocul relaţiilor dintre fenomenele culturale şi contextul istoric devine mult mai complicat. De fiecare dată când, din spirit polemic sau dogmatism, încercăm să stabilim un raport imediat, falsificăm o realitate istorică întotdeauna cu mult mai bogată şi mai subtilă decât o prezentăm noi. Simplificarea produsă de o descriere în termenii modelului structural nu înseamnă deci mascarea realităţii: reprezintă primul pas către înţelegerea ei. Se stabileşte aici, la un nivel mai empiric, raportul problematic încă dintre logica formală şi logica dialectică (în ultimă analiză, acesta mi se pare a fi sensul atâtor dispute actuale între metodologiile diacronice şi cele sincronice). Convingerea noastră este că cele două universuri pot fi recuperate. Că într-o anumită măsură, chiar fără să vrem, conştiinţa istoriei acţionează deja în orice cercetare a configuraţiilor formale ale fenomenelor: şi va putea să acţioneze în continuare asupra lor când, după introducerea modelelor formale elaborate în decursul unei mai ample discuţii istorice, seria verificărilor va putea să ne ducă şi la reelaborarea aceluiaşi model iniţial.

A ne opri atenţia, aşa cum am făcut, asupra raportului operă-consumator, aşa cum se configurează în poeticele operei deschise, nu înseamnă deci a reduce raportul nostru cu arta la un simplu joc tehnicist, cum pretind mulţi. Este modul pe care ni-l dă vocaţia noastră specifică de cercetare, unul între atâtea altele capabile să reunească şi să coordoneze elementele nece-

sare unei discuții despre momentul istoric în care trăim.

O primă indicație privind aceste posibilități o dă ultimul eseu al culegerii (*Despre modul de formare ca angajare în realitate*), în care discuția, pornind de la formele lingvistice ale operei, este concepută ca reflex al unei discuții ideologice mai ample care traversează formele limbajului și care nu ar putea fi înțeleasă dacă nu ar fi analizate mai întâi formele limbajului ca atare, ca „serii" autonome.

Pentru a încheia, vrem să amintim că cercetările asupra operei deschise au fost inițiate urmărind experiențele muzicale ale lui Luciano Berio și discutând problemele noii muzici cu el, cu Henri Pousseur și cu André Boucourechliev; că referirile la teoria informației au fost posibile datorită ajutorului lui G.B. Zorzoli care mi-a verificat orientarea într-un domeniu atât de specializat; și că François Wahl, care ne-a ajutat, ne-a stimulat și ne-a sfătuit la revizuirea traducerii în limba franceză, a influențat în mare măsură reelaborarea multor pagini care fac ca a doua ediție să fie diferită, în parte, de cea dintâi.

În legătură cu eseul intitulat *Despre modul de formare*, trebuie să amintim că această scriere s-a născut la îndemnul (inspirat ca întotdeauna de o participare în dezacord, de o opoziție însuflețită și fraternă) lui Elio Vittorini, care tocmai atunci inițiia, în nr. 5 al revistei *Menabó*, o nouă fază a dezbaterii lui culturale.

În sfârșit, din citatele și referirile indicate, cititorul își va da seama de măsura în care suntem datori teoriei formativității a lui Luigi Pareyson; nu am fi ajuns la noțiunea de „operă deschisă" fără analiza făcută de el conceptului de interpretare, deși cadrul filozofic în care am introdus apoi aceste contribuții implică numai responsabilitatea noastră.

BCU IASI

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Poetica operei deschise

Printre producţiile recente de muzică instrumentală putem reţine unele compoziţii marcate de o însuşire comună: autonomia specială de execuţie acordată interpretului care este liber nu doar să înţeleagă potrivit propriei sensibilităţi indicaţiile compozitorului (cum se întâmplă în cazul muzicii tradiţionale), dar trebuie să intervină de-a dreptul în forma compoziţiei, determinând adesea durata notelor sau succesiunea sunetelor, într-un act de improvizaţie creatoare. Citãm câteva exemple dintre cele mai cunoscute: 1) în *Klavierstück XI* (*Piesă pentru pian XI*) de Karlheinz Stockhausen, autorul propune executantului pe o foaie mare, unică, o serie de grupuri dintre care executantul va alege, mai întâi, pe cel de la care va începe, apoi, rând pe rând, pe acela pe care îl va alipi grupului dinainte: în această execuţie libertatea interpretului se bazează pe structura „combinatorie" a bucăţii, montând în mod autonom succesiunea frazelor muzicale. 2) În *Sequenza per flauto solo* (*Secvenţă pentru flaut solo*) de Luciano Berio, interpretul are în faţă o partitură ce îi propune o ţesătură muzicală în care succesiunea sunetelor şi intensitatea sunt date, în vreme ce durata fiecărei note depinde de valoarea pe care executantul va voi să i-o dea în contextul cantităţilor constante de spaţiu, corespunzătoare unor bătăi constante de metronom. 3) În legătură cu compoziţia sa *Scambi* (*Schimburi*), Henri Pousseur spunea: „*Scambi* nu constituie atât o bucată muzicală, cât mai curând un *câmp de posibilităţi*, o invitaţie la alegere. Ea e alcă-

tuită din şaisprezece secţiuni. Oricare dintre acestea poate fi înlănţuită de alte *două*, fără ca prin aceasta continuitatea logică a devenirii sonore să fie compromisă: într-adevăr, două secţiuni sunt introduse de caractere asemănătoare (de la care pornind, evoluează succesiv în mod diferit), alte două secţiuni pot să ducă în acelaşi punct. Întrucât se poate începe şi sfârşi cu oricare secţiune, devine posibil un mare număr de rezultate cronologice. În sfârşit, cele două secţiuni care încep în acelaşi punct, pot fi sincronizate, dând astfel loc la o polifonie structurală mai complexă... Ne putem închipui aceste propuneri formale înregistrate pe bandă de magnetofon şi puse ca atare în comerţ. Dispunând de o instalaţie acustică relativ costisitoare, publicul însuşi va putea atunci să-şi exercite prin ele, la domiciliu, o imaginaţie muzicală inedită, o nouă sensibilitate colectivă a materiei sonore şi a timpului". 4) În *Sonata a treia pentru pian*, Pierre Boulez prevede o primă parte (*Antiphonie, Formant 1*) alcătuită din zece secţiuni pe zece coli separate ce pot fi combinate ca nişte fişe (deşi nu este permisă orice combinare); a doua parte (*Thrope, Formant 2*) se compune din patru secţiuni cu structură circulară, şi poate începe cu oricare dintre ele alipindu-le celorlalte până ce se încheie ciclul. În interiorul secţiunilor nu există mari posibilităţi de variaţie a interpretării, dar una dintre ele, de pildă *Parenthèse*, începe printr-o măsură cu timp indicat şi continuă cu ample paranteze în care timpii sunt liberi. Un fel de regulă este impusă de indicaţiile de legătură între două bucăţi (de exemplu, *sans retenir, enchaîner sans interruption* etc.).

În toate aceste cazuri (sunt patru exemple alese dintre multe altele posibile) uimeşte de la început o diferenţă enormă între asemenea moduri de comunicare muzicală şi cele cu care ne obişnuise tradiţia clasică. În termeni elementari, această diferenţă poate fi formulată astfel: o operă muzicală clasică, o fugă de Bach, *Aida* sau *Le Sacre du Printemps*, constau într-un ansamblu de realităţi sonore pe care autorul îl organiza în mod definitiv şi conclusiv, oferindu-l ascultătorului, sau îl transpunea în semne convenţionale capabile să călăuzească ascultătorul astfel încât acesta să reproducă în esenţă forma imaginată de compozitor; pe câtă vreme aceste noi opere muzicale constau

nu într-un mesaj închegat şi definit, nu într-o formă organizată în mod univoc, ci într-o posibilitate de organizări diferite încredinţate iniţiativei interpretului; ele se prezintă deci nu ca opere finite care cer să fie retrăite şi înţelese într-o direcţie structurală dată, ci ca opere „deschise" pe care interpretul le definitivează chiar în momentul în care le valorifică estetic[1].

Trebuie să observăm, pentru a evita confuziile terminologice, că definiţia de „deschisă" dată acestor opere, deşi foloseşte excelent la precizarea unei noi dialectici între operă şi interpret, trebuie să fie adoptată aici printr-o convenţie care să ne permită să facem abstracţie de alte înţelesuri posibile şi legitime ale acestei expresii. Într-adevăr, în estetică s-a discutat despre „caracterul definit" şi „deschiderea" unei opere de artă: aceşti doi termeni se referă la o situaţie de consum pe care o experimentăm cu toţii şi pe care, adesea, suntem obligaţi să o definim; anume că, o operă de artă este un obiect produs de un autor care organizează o reţea de efecte de comunicare în aşa fel încât oricare eventual consumator să poată înţelege din nou (prin intermediul jocului de răspunsuri la configuraţia de efecte simţită ca stimul al sensibilităţii şi inteligenţei) opera însăşi, forma originară închipuită de autor. În acest sens, autorul produce o formă în sine închisă în dorinţa ca această formă să fie înţeleasă şi consumată aşa cum a produs-o el; totuşi, în actul de reacţie la reţeaua de stimuli şi

1. Aici este necesar să eliminăm pe dată o confuzie posibilă: evident, operaţia practică a unui interpret ca „executant" (instrumentistul care execută o bucată muzicală sau actorul care recită un text) diferă de aceea a unui interpret în calitate de consumator (cel care priveşte un tablou, care citeşte în gând o poezie sau ascultă o bucată muzicală executată de alţii). Totuşi, în scopul unei analize estetice, amândouă cazurile sunt concepute ca manifestări diferite ale aceleiaşi atitudini de interpretare, orice „lectură", orice „contemplare", orice „savurare" a unei opere de artă reprezintă o formă, fie şi tăcută şi particulară, de „execuţie". Noţiunea de *proces de interpretare* include toate aceste atitudini. Apelăm aici la gândirea lui Luigi Pareyson, în special *Estetica – Teoria della formatività*, Torino, 1954 (ed. II-a, Zanichelli, Bologna, 1960. De acum înainte ne vom referi la această ediţie). Firește, putem aminti cazul unor opere care se prezintă „deschise" executantului (instrumentist, actor) şi sunt restituite publicului ca rezultat univoc al unei alegeri definitive; în alte cazuri, în ciuda alegerii executantului, poate rămâne o alegere succesivă la care publicul este invitat.

de înțelegere a relației dintre ei, oricare consumator aduce cu sine o situație existențială concretă, o sensibilitate condiționată în mod deosebit, o anumită cultură, gusturi, înclinații, prejudecăți personale, încât înțelegerea formei originare are loc dintr-o perspectivă individuală determinată. În fond, forma este valabilă din punct de vedere estetic în măsura în care poate fi văzută şi înțeleasă din perspective multiple, manifestând o bogăție de aspecte şi de rezonanțe, fără a înceta niciodată să fie ea însăşi (o tăbliță care indică strada, în schimb, poate fi înțeleasă cu siguranță într-un singur sens, iar dacă este transfigurată de vreo interpretare bizară încetează de a mai fi *acea* tăbliță indicatoare cu acel înțeles anumit). În acest sens, deci, o operă de artă, formă închegată şi *închisă* în perfecțiunea sa de organism perfect dimensionat, este în acelaşi timp *deschisă*, oferind posibilitatea de a fi interpretată în cele mai diferite feluri, fără ca singularitatea ei cu neputință de reprodus să fie prin aceasta lezată. Orice consum este, astfel, o *interpretare* şi o *execuție*, întrucât în orice consum opera retrăieşte într-o perspectivă originală.[1]

Dar este limpede că opere ca cele ale lui Berio sau Stockhausen sunt „deschise" într-un sens mai puțin metaforic şi mult mai concret; vulgar spus, sunt opere „neterminate", pe care autorul pare că le încredințează interpretului mai mult sau mai puțin ca piesele unui joc mecanic, dezinteresându-se

1. Pentru această noțiune de interpretare, *cf.* Luigi Pareyson, *op. cit.*, (mai ales cap. V şi VI); pentru atenția acordată „disponibilității" operei dusă la ultimele consecințe, *cf.* Roland Barthes: „Această disponibilitate nu este o virtute minoră: dimpotrivă, ea este ființa însăşi a literaturii, dusă la paroxismul ei. Să scrii înseamnă să faci să se clatine înțelesul lumii, să formulezi o întrebare *indirectă* la care, scriitorul, printr-o ultimă nedeterminare, se abține să răspundă. Răspunsul este dat de fiecare din noi care aduce în el istoria sa, limbajul său, libertatea sa; dar pentru că istoria, limbajul şi libertatea se modifică la nesfârşit, răspunsul dat scriitorului de către lume este infinit: niciodată nu încetăm de a răspunde la ceea ce a fost scris dincolo de orice răspuns: afirmate, apoi puse în contradicție, apoi înlocuite, înțelesurile trec, întrebarea rămâne... Dar pentru ca jocul să se împlinească [...] trebuie respectate anumite reguli: pe de o parte trebuie ca opera să fie cu adevărat o formă, să desemneze un sens incert, nu un sens închis... (*cf. Avant-propos*, în *Sur Racine*, Éditions de Seuil, Paris, 1963). În acest sens, deci, literatura (noi am spune: orice mesaj artistic) *ar desemna în mod cert un obiect incert.*

în aparență de cum vor sfârși lucrurile. Această interpretare a faptelor este paradoxală și inexactă, dar aspectul exterior al acestor experiențe muzicale oferă într-adevăr ocazia unui echivoc de acest fel; echivoc rodnic, de altfel, pentru că acest aspect dezamăgitor al unor astfel de experiențe trebuie să ne facă să vedem *de ce* astăzi un artist simte nevoia de a lucra într-o asemenea direcție; să vedem în sensul cărei evoluții istorice a sensibilității estetice; și, concomitent, cu ce factori culturali ai epocii noastre; și cum trebuie înțelese aceste experiențe în lumina unei estetici teoretice.

*
* *

Poetica operei „deschise" tinde, după cum spune Pousseur[1], să promoveze în interpret „acte de libertate conștientă", să-l situeze ca centru activ într-o rețea de relații inepuizabile, între care el instaurează propria sa formă, fără a fi determinat de o *necesitate* care-i prescrie modurile definitive de organizare a operei consumate; dar s-ar putea obiecta (apelând la acel sens mai cuprinzător al termenului „deschidere" de care am amintit) că orice operă de artă, chiar dacă nu este considerată ca încheiată din punct de vedere material, necesită un răspuns liber și inventiv, fie și numai pentru motivul că nu poate fi realmente înțeleasă dacă interpretul nu o reinventează într-un act de congenialitate cu autorul însuși. Numai că această observație constituie o recunoaștere pe care estetica contemporană a făcut-o numai după ce a dobândit o conștiință critică matură a ceea ce înseamnă raportul interpretativ și, cu siguranță, un artist de acum câteva secole era departe de a avea o conștiință critică a acestei realități; astăzi, în schimb, o atare conștiință este prezentă mai cu seamă la artistul care, în loc să suporte „deschiderea" ca stare de fapt cu neputință de evitat, o alege ca program de producție și, mai mult, oferă opera în așa fel încât să promoveze maxima deschidere posibilă.

1. *La nuova sensibilità musicale*, în revista *Incontri musicali*, nr. 2, mai 1958, p. 25.

Ponderea procentului subiectiv în raportul de consum (faptul că acest consum implică un raport interactiv între subiectul care „vede" şi opera ca dat obiectiv) nu scăpase atenţiei anticilor, mai cu seamă când discutau despre artele figurative. În *Sofistul*, Platon observă, de pildă, că pictorii pictează proporţiile nu conform unei convenienţe obiective, ci în raport cu unghiul din care sunt văzute figurile de către observator; Vitruviu distinge între *simetrie* şi *euritmie* şi înţelege prin aceasta din urmă o adecvare a proporţiilor obiective la cerinţele subiective ale vizi-, unii; dezvoltările unei ştiinţe şi practica perspectivei dovedesc maturizarea conştiinţei despre funcţia subiectivităţii care interpretează în raport cu opera. Totuşi, este la fel de adevărat că astfel de convingeri făceau să se acţioneze tocmai în opoziţie cu *deschiderea* şi în favoarea *închiderii operei*: diferitele artificii de perspectivă reprezentau cu exactitate tot atâtea concesii făcute exigenţelor situaţionalităţii observatorului pentru a-l determina să vadă figura în *singurul fel just cu putinţă*, acela asupra căruia autorul (proiectând artificii vizuale) încerca să facă să conveargă conştiinţa consumatorului.

Să luăm un alt exemplu: în Evul Mediu se dezvoltă o teorie a alegorismului care prevede posibilitatea de a interpreta *Sfânta Scriptură* (şi, prin urmare, şi poezia şi artele figurative) nu numai în sensul său literal, ci şi în alte trei sensuri, cel alegoric, cel moral şi cel anagogic. Această teorie ne este familiară datorită lui Dante, dar rădăcinile ei coboară în opera Sfântului Pavel (*videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem*) şi a fost dezvoltată de Sfinţii Ieronim, Augustin, Beda Venerabilul, Erigen, Hugo şi Richard de Saint-Victor, Alain de Lille, Sfântul Bonaventura, Sfântul Toma şi alţii, astfel încât a devenit axul poeticii medievale. O operă înţeleasă astfel este, fără îndoială, o operă înzestrată cu o anumită „deschidere"; cititorul textului ştie că orice frază, orice figură este disponibilă unei multitudini de înţelesuri pe care trebuie să le descopere; mai mult, potrivit dispoziţiei lui sufleteşti, va alege cheia care îi apare mai exemplară şi va *utiliza* opera în sensul voit (făcând-o să retrăiască, într-un anumit fel, diferit de ceea ce putea să îi pară la o lectură precedentă). Dar în cazul acesta

„deschiderea" nu înseamnă câtuşi de puţin „nedeterminare" a comunicării, posibilităţi infinite ale formei, libertate a consumului; se obţine numai o seamă de rezultate de consum, prestabilite şi condiţionate în mod rigid, încât reacţia interpretativă a cititorului să nu scape niciodată controlului autorului. Iată cum se exprimă Dante în *Epistola* a treisprezecea: „Pentru ca să fie mai limpede acest mod de tratare, să privim aceste versuri: *In exitu Israel de Egypto, domus Jacob de populo barbaro, facta este Judea santificatio ejus, Israel potestas ejus.* Într-adevăr, dacă considerăm numai litera, ea înseamnă ieşirea fiilor lui Israel din Egipt în vremea lui Moise; dacă privim alegoria, ea înseamnă mântuirea noastră prin faptele lui Christos; dacă ne referim la sensul moral, el înseamnă trecerea sufletului din jalea şi mizeria păcatului la starea de graţie; dacă privim la sensul anagogic, el înseamnă ieşirea sufletului sfânt din sclavia acestei corupţii la libertatea gloriei eterne". E limpede că nu există alte lecturi posibile: cititorul se poate orienta de preferinţă mai mult într-un sens decât în altul, în cadrul acestei fraze cu patru straturi, dar întotdeauna potrivit unor reguli de univocitate necesare şi prestabilite. Înţelesul figurilor alegorice şi al emblemelor pe care medievalul le va întâlni în lecturile lui este fixat de enciclopediile, bestiariile şi lapidariile epocii: simbolica este obiectivă şi instituţională[1]. La baza acestei poetici a univocului şi necesarului stă un cosmos ordonat, o ierarhie de fiinţe şi legi pe care discursul poetic le poate clarifica la mai multe nivele, dar pe care fiecare trebuie să le înţeleagă în singurul fel cu putinţă, acela instituit de *logosul*

1. Paul Ricœur, în *Structure et Herméneutique*, în *Esprit*, noiembrie 1963, sugerează că polisemia simbolului medieval (care se poate referi în egală măsură la realităţi opuse – un catalog al acestor oscilaţii se află în Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1953), nu poate fi interpretată pe baza unui repertoriu abstract (bestiariu sau lapidariu), ci în sistemul de relaţii, într-un *ordo* al unui text (sau al unui context) raportat la *Cartea sacră*, care ar orienta pe cititor în privinţa cheilor de lectură. De aici activitatea interpretului medieval care exercită în raport cu alte cărţi sau cu cartea naturii o activitate hermeneutică. Dar aceasta nu exclude faptul ca lapidariile, de pildă, dând diversele posibilităţi de interpretare ale aceluiaşi simbol, să constituie o bază de decodare, şi ca însăşi *Cartea sacră* să fie înţeleasă de un „cod" care instituie unele direcţii de lectură excluzând altele.

creator. Ordinea operei de artă este însăşi aceea a societăţii imperiale şi teocratice; regulile de lectură sunt regulile conducerii autoritare care-l ghidează pe om în orice act al său, prescriindu-i scopurile şi oferindu-i mijloacele pentru a le realiza.

Aceasta nu pentru că cele *patru* rezultate ale discursului alegoric ar fi cantitativ mai limitate decât *numeroasele* rezultate posibile ale unei opere „deschise" contemporane: după cum vom încerca să demonstrăm, la baza acestor experienţe diverse stă o viziune deosebită asupra lumii.

Procedând prin repezi racursiuri istorice, putem găsi un aspect evident de „deschidere" (în accepţia modernă a termenului) în „forma deschisă" barocă. Aici este negat tocmai caracterul definitiv, static şi lipsit de echivoc al formei clasice renascentiste a spaţiului dezvoltat în jurul unui ax central, delimitat de linii simetrice şi unghiuri închise, tinzând către centru, încât să sugereze mai curând o idee de veşnicie „esenţială" decât de mişcare. În schimb, forma barocă este dinamică, tinde spre o indeterminare a efectului (în jocul său de plinuri şi goluri, de lumină şi întuneric, prin curbele, liniile frânte şi unghiurile cu înclinările cele mai felurite) şi sugerează o dilatare progresivă a spaţiului; căutarea mişcării şi iluziei face ca ansamblurile plastice baroce să nu îngăduie niciodată o viziune privilegiată, frontală, definitivă ci să determine observatorul să se deplaseze necontenit pentru a vedea opera în aspecte mereu noi, ca şi cum ea ar fi în continuă transformare. Dacă spiritualitatea barocă este considerată drept prima manifestare limpede a culturii şi sensibilităţii moderne, aceasta se datorează faptului că acum, pentru prima dată, omul se sustrage obişnuinţelor canonicului (garantate de ordinea cosmică şi de stabilitatea esenţelor) şi se află, în artă ca şi în ştiinţă, în faţa unui univers în mişcare care îi solicită acte de invenţie. Poeticele *uimirii* (*meraviglia*), *ingeniozităţii* (*ingegno*) şi *metaforei* tind, în fond, dincolo de aparenţa lor bizantină, să stabilească această misiune de inventivitate a omului nou, care vede în opera de artă nu un obiect întemeiat pe raporturi evidente care te desfată ca ceva frumos, ci un mister care trebuie cercetat, o

sarcină de îndeplinit, un stimul pentru vioiciunea imaginației.[1] Totuși, chiar și acestea sunt concluzii la care ajunge critica actuală și pe care astăzi estetica le poate coordona în legi, dar ar fi lipsit de sens să descoperim în poetica barocă o teoretizare conștientă a operei „deschise".

În sfârșit, între clasicism și iluminism începe să se profileze o idee de „poezie pură" tocmai pentru că negarea ideilor generale, a legilor abstracte, făcută de empirismul englez afirmă „libertatea" poetului și anunță, deci, o tematică a „creației". De la afirmațiile lui Burke despre puterea emoțională a cuvintelor se ajunge la cele făcute de Novalis cu privire la puterea de evocare a poeziei ca artă a înțelesului vag și a semnificației imprecise. O idee pare atunci cu atât mai individuală și mai stimulentă „cu cât în ea se întretaie și vin în contact mai multe gânduri, universuri și atitudini. Când o operă prezintă mai multe pretexte, mai multe înțelesuri și mai ales mai multe aspecte și feluri de a fi înțeleasă și iubită, atunci cu siguranță este foarte interesantă, atunci este o expresie pură a personalității"[2].

Închizând parabola romantică, pentru prima dată apare o poetică conștientă a operei „deschise" în simbolismul din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. *L'Art Poétique* de Verlaine este, în acest sens, foarte explicită:

De la musique avant toute chose,
et pour cela préfère l'impair
plus vague et plus soluble dans l'air
sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

. . . . . .

1. Despre baroc ca neliniște și manifestare a sensibilității moderne, vezi paginile lui Luciano Anceschi în *Barocco e Novecento*, Rusconi e Paolazzi, Milano, 1960. Despre valoarea de stimulent a cercetărilor lui Anceschi pentru o istorie a operei deschise, am încercat să vorbesc în *Revista di Estetica*, III, în 1960.

2. Pentru evoluția poeticelor preromantice și romantice în acest sens, *cf.* de asemenea L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, ed. a II-a, Vallecchi, Florența, 1959.

Car nous voulons la nuance encore,
pas la couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance seule fiance
le rêve au rêve et la flûte au cor!
De la musique encore et toujours!
Que ton vers soit la chose envolée
qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
vers d'autres cieux à d'autres amours.
Que ton vers soit la bonne aventure
éparse au vent crispé du matin
qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature.

Mai extreme şi mai angajate sunt apoi afirmaţiile lui Mallarmé: „nommer un objet c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poême, qui est fait du bonheur de deviner peu à peu: le suggérer... voilà le rêve". Trebuie să evităm ca un sens unic să se impună dintr-o dată: spaţiul alb din jurul cuvântului, jocul tipografic, compoziţia spaţială a textului poetic contribuie să aureoleze cu imprecizie termenul, să-l facă dens de nenumărate sugestii.

Cu această poetică a sugestiei, opera e postulată în mod intenţional ca deschisă reacţiei libere a consumatorului. Opera care „sugerează" se realizează de fiecare dată plină de aporturile emotive şi imaginative ale interpretului. Dacă în orice lectură poetică avem un univers personal care tinde să se adecveze cu fidelitate universului textului, în operele poetice întemeiate în mod deliberat pe sugestie textul intenţionează să stimuleze tocmai universul personal al interpretului pentru ca el să scoată din interioritatea sa un răspuns profund, elaborat prin tainice consonanţe. Dincolo de intenţiile metafizice sau de dispoziţia sufletească preţioasă şi decadentă care inspiră asemenea poetice, mecanismul de consum dezvăluie un asemenea tip de „deschidere".

Pe această linie, o bună parte din literatura contemporană se întemeiază pe folosirea simbolului ca formă de comunicare a indefinitului, deschisă reacţiilor şi înţelegerilor mereu noi. Ne putem gândi cu uşurinţă la opera lui Kafka ca la o operă

„deschisă" prin excelență: proces, castel, așteptare, condamnare, boală, metamorfoză, tortură sunt situații care nu trebuie înțelese în sensul lor literal imediat. Dar, spre deosebire de construcțiile alegorice medievale, aici suprasensurile nu sunt date în mod univoc, nu sunt garantate de nici o enciclopedie, nu se bazează pe nici o ordine a lumii. Diversele interpretări, existențialiste, teologice, clinice, psihanalitice ale simbolurilor kafkiene epuizează numai parțial posibilitățile operei: într-adevăr, opera rămâne inepuizabilă și deschisă în măsura în care este „ambiguă", pentru că unui univers ordonat de legi universal recunoscute i s-a substituit un univers întemeiat pe ambiguitate, fie în sensul negativ al lipsei unor centri de orientare, fie în sensul pozitiv al unei permanente posibilități de a revizui valorile și atitudinile.

Astfel, chiar și acolo unde este greu de stabilit dacă la un autor este vorba de o intenție simbolică și de tendința către indeterminare sau ambiguu, o anumită poetică critică de astăzi își ia răspunderea să considere întreaga literatură contemporană ca structurată de construcții simbolice eficace. Într-o carte a sa despre simbolul literar, W.Y. Tyndall, într-o analiză a principalelor opere ale literaturii actuale, tinde să dea caracter definitiv, teoretic și experimental, afirmației lui Paul Valéry – *„il n'y a pas de vrai sens dans un texte"* și conchide că opera de artă este o construcție pe care oricine, inclusiv autorul ei, o poate „utiliza" cum crede de cuviință. Acest tip de critică tinde deci să vadă opera literară drept o posibilitate continuă de deschideri, drept o rezervă nedefinită de înțelesuri; în acest plan trebuie considerate toate studiile americane despre structura metaforei și despre diferitele „tipuri de ambiguitate" oferite de discursul poetic[1]. Este de prisos să reamintim cititorului, ca maxim exemplar de operă „deschisă" – menită chiar să dea o imagine despre o anumită condiție existențială și ontologică a

1. *Cf.* W.Y. Tyndall, *The Literary Symbol*, Columbia University Press, New York, 1955. Pentru o dezvoltare actuală a ideilor lui Valéry, vezi Gérard Genette, *Figures*, Éd. de Seuil, Paris, 1966 (mai ales *La littérature comme telle*). Pentru o analiză a reliefului estetic al noțiunii de ambiguitate, *cf.* observațiile importante și referințele bibliografice ale lui Gillo Dorfles, *Il divenire delle arti*, Einaudi, Torino, 1959, pp. 51 și 99.

lumii contemporane – opera lui James Joyce. În *Ulysses*, un capitol ca *Wandering Rocks* constituie un mic univers care poate fi privit din diverse unghiuri de perspectivă, în care a dispărut cu totul până şi ultima amintire a unei poetici de tip aristotelic şi a unei curgeri univoce a timpului într-un spaţiu omogen. După cum s-a exprimat Edmund Wilson, „Forţa lui [a lui *Ulysses*], în loc să urmeze o direcţie, se extinde în toate dimensiunile (inclusiv cea a Timpului) în jurul unui singur punct. Universul din *Ulysses* este însufleţit de o viaţă complexă şi inepuizabilă. Noi îl vizităm mereu cum am face cu un oraş în care ne întoarcem de mai multe ori pentru a recunoaşte chipuri, pentru a înţelege personalităţi, pentru a stabili relaţii şi curente de interese. Joyce a exercitat o considerabilă ingeniozitate tehnică pentru a ne introduce în elementele istoriei lui, într-o ordine care ne face capabili să găsim singuri drumurile noastre: mă îndoiesc mult că o memorie omenească ar putea la prima lectură să răspundă tuturor întrebărilor din *Ulysses*. Iar când îl recitim, putem începe din oricare punct, de parcă am fi în faţa a ceva solid ca un oraş care există cu adevărat în spaţiu şi în care putem intra din orice direcţie – aşa după cum a spus Joyce că scriindu-şi cartea, a lucrat în acelaşi timp la diferite părţi."[1]

În sfârşit, în *Finnegans Wake* suntem cu adevărat în prezenţa unui cosmos einsteinian, întors asupră-şi – cuvântul de început se împreună cu cel final – şi deci finit, dar tocmai pentru aceasta *nelimitat*. Orice eveniment, orice cuvânt se află într-o relaţie posibilă cu toate celelalte şi tocmai de alegerea semantică făcută în prezenţa unui termen depinde modul de înţelegere a tuturor celorlalte. Aceasta nu înseamnă că opera nu are sens: dacă Joyce introduce în ea chei, o face tocmai pentru că doreşte ca opera să fie citită într-un anumit sens. Dar acest sens are bogăţia cosmosului şi autorul se ambiţionează ca el să implice totalitatea spaţiului şi a timpului – a spaţiilor şi a timpurilor posibile. Instrumentul principal al acestei integrale ambiguităţi este ceea ce englezii numesc *pun*, iar francezii *calembour*, în care două, trei, zece rădăcini diferite

1. Edmond Wilson, *Axel's Castle*, Scribner's Sons, London-New York, 1931; ediţia a II-a, 1950, p. 210.

se combină în aşa fel încât un singur cuvânt să devină un nod de sensuri, fiecare dintre ele putându-se întâlni şi corela cu alţi centri de aluzie, deschişi de asemenea unor noi combinări şi unor noi probabilităţi de lectură. Pentru a defini situaţia cititorului lui *Finnegans Wake* ne poate servi de minune, credem, descrierea de către Pousseur a situaţiei ascultătorului unei compoziţii seriale postdodecafonice: „Întrucât fenomenele nu mai sunt înlănţuite unele de altele conform unui determinism consecvent, ascultătorului îi revine sarcina să se situeze de bună voie în mijlocul unei reţele de relaţii inepuizabile, să aleagă, să zic aşa, el însuşi (dar ştiind bine că alegerea sa este condiţionată de obiectul pe care îl urmăreşte) gradele sale de apropiere, punctele lui de revenire, scara lui de referinţe; el tinde acum să utilizeze în acelaşi timp cea mai mare cantitate de gradări şi dimensiuni posibile. Să dinamizeze, să multiplice, să extindă la maximum mijloacele lui de asimilare."[1] Acest citat subliniază convergenţa întregii noastre discuţii spre un punct unic de interes, ca şi unitatea problematică a operei „deschise" în lumea contemporană.

Nu trebuie să se creadă că invitaţia la deschidere are loc numai pe planul sugestiei nedefinite şi al solicitării emotive. Dacă analizăm poetica teatrală a lui Bertolt Brecht, găsim o concepţie a acţiunii dramatice ca expunere problematică a anumitor situaţii de tensiune; propunând aceste situaţii conform cunoscutei tehnici a recitării „epice" care *nu* vrea să sugestioneze spectatorul, ci să-i prezinte în mod detaşat, *înstrăinat*, faptele care trebuie observate – dramaturgia brechtiană, în expresiile ei cele mai riguroase, nu elaborează soluţii: spectatorul va trage concluziile critice din ceea ce a văzut. Şi dramele lui Brecht se sfârşesc printr-o situaţie de *ambiguitate* (tipică şi maximă între toate, piesa *Galileu*): numai că aici nu mai există acea ambiguitate molatică a unui infinit întrevăzut sau a unui mister suportat cu spaimă, ci este însăşi ambiguitatea concretă a existenţei sociale văzute ca o profunzime de probleme nerezolvate care necesită o soluţie. Aici opera este „deschisă" aşa după cum este „deschisă" o dezbatere: soluţia este aşteptată şi dorită, dar

1. H. Pousseur, *op. cit.*, p. 25.

trebuie să provină din contribuția conștientă a publicului. Deschiderea devine instrument de pedagogie revoluționară.

*
* *

În toate fenomenele examinate, categoria „deschidere" a fost folosită pentru a defini situații adesea diferite, dar, în general, tipurile de operă luate în considerație se diferențiau deopotrivă de operele muzicienilor postwebernieni pe care i-am analizat la început. Fără îndoială, de la baroc şi până la poeticele moderne ale simbolului, s-a precizat tot mai mult un concept al operei cu rezultat neunivoc, dar exemplele examinate în paragraful precedent ne propuneau o „deschidere" bazată pe o colaborare *teoretică, mentală* a consumatorului, care trebuie să interpreteze liber un fapt artistic *deja produs*, deja organizat conform unei desăvârşiri structurale a lui (chiar dacă este structurat în aşa fel încât devine interpretabil în mod nedefinit). În schimb, o compoziție ca *Scambi* de Pousseur reprezintă ceva ulterior: dacă, ascultând o operă de Webern, ascultătorul reorganizează liber şi consumă o serie de relații în cadrul universului sonor care îi este oferit (şi produs în întregime), în *Scambi* consumatorul organizează şi structurează discursul muzical, chiar în sensul producerii şi *manualității*. Colaborează la *facerea* operei.

Nu vrem să afirmăm că această diferență suplimentară califică opera ca mai valabilă sau mai puțin valabilă în comparație cu cele *deja făcute*: în toată această discuție sunt dezbătute diferite poetici evaluate prin situația culturală pe care o reflectă şi o constituie, independent de orice judecată asupra validității artistice a produselor; dar este evident că o compoziție ca *Scambi* (sau alte compoziții citate) pune o problemă nouă şi ne determină să recunoaştem, în cadrul operelor „deschise", o categorie mai restrânsă de opere pe care, prin capacitatea lor de a adopta diferite structuri neprevăzute şi nedesăvârşite din punct de vedere fizic, le-am putea defini „opere în mişcare".

Fenomenul *operei în mişcare*, în actuala situație culturală, nu este câtuşi de puțin limitat la domeniul muzical, ci cu-

noaşte manifestări interesante în domeniul artelor plastice, unde găsim astăzi obiecte artistice având în ele însele o mobilitate, o capacitate de a se reimpune în mod caleidoscopic privirilor consumatorului ca veşnic noi. Ca nivel minim putem aminti *mobilurile* lui Calder sau ale altor autori, structuri elementare care deţin tocmai capacitatea de a se mişca în aer, dobândind dispoziţii spaţiale diferite, creându-şi necontenit propriul spaţiu şi propriile dimensiuni. La un nivel mai ridicat, amintim noua Facultate de arhitectură a Universităţii din Caracas, numită „şcoala care trebuie inventată zilnic": aulele acestei şcoli sunt alcătuite din panouri mobile în aşa fel încât profesorii şi elevii, în funcţie de problema arhitectonică şi urbanistică discutată, îşi construiesc o ambianţă de studiu potrivită, modificând necontenit structura internă a edificiului.[1] De asemenea, Bruno Munari a conceput un nou şi original gen de pictură în mişcare cu efecte într-adevăr surprinzătoare: proiectând cu ajutorul unei lanterne magice un colaj de elemente plastice (un fel de compoziţie abstractă care se obţine suprapunând sau încreţind foi foarte subţiri de material incolor felurit modelate) şi lăsând să treacă razele luminoase printr-o lentilă polaroid, se obţine pe ecran o compoziţie de o intensă frumuseţe cromatică; rotind apoi încet lentila polaroid, figura proiectată începe să-şi schimbe treptat propriile-i culori, parcurgând toată gama curcubeului şi realizând, prin reacţia cromatică a diferitelor materiale plastice şi a diferitelor straturi din care sunt alcătuite, o serie de metamorfoze care influenţează însăşi structura plastică a formei. Reglând după plac lentila rotitoare, consumatorul colaborează efectiv la creaţia obiectului estetic, cel puţin în cadrul câmpului de posibilităţi pe care existenţa unei game de culori şi predispunerea plastică a diapozitivelor i-l îngăduie.

În domeniul său, desenul industrial ne oferă exemple minime dar evidente de opere în mişcare cu anumite obiecte de mobilier, lămpi mobile, biblioteci ce se pot recompune în diferite chipuri, fotolii capabile de metamorfoze cu certă prestanţă

1. *Cf.* Bruno Zevi, *Una scuola da inventare ogni giorno*, în *L'Espresso*, 2 februarie 1958.

stilistică, permițând omului de azi să-şi creeze şi să-şi organizeze formele printre care trăieşte, potrivit gustului şi cerințelor sale proprii de întrebuințare. Dacă ne îndreptăm spre sectorul literar pentru a căuta un exemplu de *operă în mişcare* găsim, mai mult decât un *pendant* contemporan, o anticipare devenită clasică: este vorba de *Livre* (*Cartea*) de Mallarmé, operă colosală şi integrală, „Opera" prin excelență, care urma să constituie pentru poet nu doar scopul ultim al propriei sale activități, ci şi scopul însuşi al lumii (*Le monde existe pour aboutir à un livre*). Mallarmé nu a terminat această operă, cu toate că a lucrat la ea toată viața, dar există schițe ale ei, date la iveală recent de o pătrunzătoare lucrare filologică[1]. Intențiile metafizice ce stau la temeiul acestei încercări sunt vaste şi discutabile; fie-ne îngăduit să le lăsăm deoparte pentru a lua în considerație numai structura dinamică a acestui obiect artistic care intenționează să realizeze un precept de poetică foarte precis: – *un livre ni commence ni finit; tout au plus fait-il semblant. Le livre* trebuia să fie un monument mobil şi nu doar în sensul în care era mobilă şi „deschisă" o compoziție ca *Coup de dés* în care gramatica, sintaxa şi dispunerea tipografică a textului introducea o pluralitate polimorfă de elemente în relație nedeterminată.

În *Le livre* nici chiar paginile nu ar fi trebuit să urmeze o ordine fixă: ele ar fi trebuit să se asocieze între ele în felurite tipuri de ordine potrivit legilor de *permutare*. Fiind stabilită o serie de fascicule independente (reunite de o legătură care să determine ordinea de succesiune), prima şi ultima pagină a fasciculei ar fi trebuit să fie scrise pe aceeaşi filă mare îndoită în două, care să marcheze începutul şi sfârşitul fasciculei; în interiorul ei s-ar fi desfăşurat jocul foilor izolate, simple, mobile, interschimbabile, dar în aşa fel încât în orice ordine ar fi puse, discursul poetic să aibă un înțeles complet. Firește, poetul nu intenționa să obțină din orice combinație un sens sintactic şi un înțeles discursiv: structura însăşi a frazelor şi a cuvintelor izolate, presupuse fiecare a fi capabile să „sugereze"

1. Jacques Scherer, *Le „Livre" de Mallarmé (Premières recherches sur des documents inédits)*, Gallimard, Paris, 1957 (*cf.* mai ales cap. III, *Physique du „Livre"*).

şi să intre în relaţii de sugestie cu alte fraze sau cuvinte, făcea valabilă oricare permutare a ordinii, provocând noi posibilităţi de relaţie şi deci noi orizonturi de sugestie. *Le volume, malgré l'impression fixe, devient, par ce jeu, mobile – de mort il devient vie.* O analiză combinatorie la jumătatea drumului între jocurile scolastice târzii (mai ales ale lullismului) şi tehnicile matematice moderne, permitea poetului să înţeleagă faptul că dintr-un număr limitat de elemente structurale mobile putea rezulta posibilitatea unui număr astronomic de combinaţii; reunirea operei în fascicule, cu o anumită limită impusă permutărilor posibile, deşi „deschidea" *Cartea* unei serii foarte ample de ordini de ales, o ancora într-un câmp de sugestivităţi pe care totuşi autorul încerca să-l propună, oferind anumite elemente verbale şi indicând posibilităţile lor de combinare.

Faptul că mecanica combinatorie este pusă aici în serviciul unei revelaţii de tip orfic nu influenţează asupra realităţii structurale a cărţii ca obiect mobil şi deschis (deosebit de apropiat, din acest punct de vedere, de alte experienţe citate şi născute din alte intenţii de comunicare şi creaţie). Făcând posibilă permutarea elementelor unui text capabil prin el însuşi să sugereze relaţii deschise, *Le livre* intenţiona să devină un univers în continuă fuziune, care se reînnoieşte necontenit sub ochii cititorului, arătându-i mereu noi aspecte ale acelei naturi poliedrice a absolutului pe care intenţionează, nu am spune să o exprime, ci să o substituie şi să o realizeze. Într-o astfel de structură nu ar fi trebuit găsit nici un sens fixat, după cum nu era prevăzută o formă definitivă: dacă un singur pasaj al cărţii ar fi avut un înţeles definit, univoc, inaccesibil influenţelor contextului permutabil, acest pasaj ar fi blocat ansamblul mecanismului.

Încercarea utopică a lui Mallarmé, care se complica prin aspiraţii şi naivităţi de-a dreptul dezolante, nu a fost dusă la bun sfârşit, şi nu ştim dacă, după ce ar fi terminat-o, experienţa ar fi fost valabilă sau s-ar fi dovedit mai curând o echivocă întrupare mistică şi ezoterică a unei sensibilităţi decadente ajunsă la finele propriei sale parabole. Înclinăm către a doua ipoteză dar, desigur, este interesant să găsim, în zorii epocii noastre, o sugerare atât de energică a *operei în mişcare*, dovadă că anumite exigenţe plutesc în aer şi, prin simplul fapt că

există, se justifică şi sunt explicate ca date de cultură ce trebuie integrate în panorama unei epoci. Pentru aceasta am luat în considerare experienţa lui Mallarmé, chiar dacă ea se leagă de o problematică foarte ambiguă şi este bine delimitată din punct de vedere istoric, în timp ce actualele *opere în mişcare* încearcă, dimpotrivă, să instituie raporturi de convieţuire armonice şi concrete şi – aşa cum se întâmplă cu recentele experienţe muzicale – să pregătească sensibilitatea şi imaginaţia fără să pretindă că ar constitui substitute orfice ale cunoaşterii.

*
* *

Este, într-adevăr, întotdeauna riscant să recunoşti că metafora sau simbolul poetic, realitatea sonoră sau forma plastică constituie elemente de cunoaştere a realităţii mai profunde decât instrumentele elaborate de logică. Cunoaşterea lumii îşi are în ştiinţă calea ei autorizată şi orice aspiraţie a artistului la vizionarism, chiar dacă este productivă sub raport poetic, are întotdeauna în ea ceva echivoc. Mai mult decât o *cunoaştere* a lumii, arta *produce* complemente ale lumii, forme autonome care se adaugă celor existente, manifestând legi proprii şi o viaţă personală. Totuşi, orice formă artistică poate foarte bine să fie considerată, dacă nu ca un substitut al cunoaşterii ştiinţifice, cel puţin ca o metaforă *epistemologică*: adică, în fiecare secol, modul în care se structurează formele artei reflectă în forma comparaţiei, a metaforei, a rezolvării conceptului în imagine – modul în care ştiinţa sau, oricum, cultura epocii concep realitatea. Opera desăvârşită şi univocă a artistului medieval reflectă o concepţie despre cosmos ca ierarhie de ordini distincte şi prestabilite. Opera ca mesaj pedagogic, ca structurare monocentrică şi necesară (chiar şi în necruţătoarea rigoare internă a metricii şi a rimei) reflectă o ştiinţă întemeiată pe silogism, o logică a necesităţii, o conştiinţă deductivă prin care realul poate fi dezvăluit treptat într-o singură direcţie, excluzând neprevăzutul şi pornind de la principiile prime ale ştiinţei care se identifică cu principiile prime ale realităţii. Deschiderea şi dinamismul baroc marchează tocmai apariţia unei noi conştiinţe ştiinţifice: substituirea tactilului prin vizual, deci prevalenţa aspectului

subiectiv, deplasarea atenției de la *esență* la *aparența* obiectelor arhitectonice și picturale, ne amintește noile filozofii și psihologii ale impresiei și ale senzației, empirismul care dizolvă realitatea aristotelică a substanței într-o serie de percepții; pe de altă parte, părăsirea centrului care constrânge, a punctului de vedere privilegiat se însoțește cu asimilarea viziunii coperniciene despre univers, care a eliminat în mod definitiv geocentrismul și toate corolarele lui metafizice; în universul științific modern, ca și în construcția sau în pictura barocă, părțile apar toate înzestrate cu valoare și autoritate egală, iar întregul tinde să se dilate la infinit, neaflând nici limită, nici frână în vreo regulă ideală a lumii, ci participând la o aspirație generală spre descoperirea și contactul de-a pururi reînnoit cu realitatea.

„Deschiderea" simboliștilor decadenți reflectă, într-un mod propriu, un nou travaliu al culturii care descoperă orizonturi neașteptate; și trebuie să amintim că unele proiecte mallarméene privind posibilitatea descompunerii polidimensionale a cărții (care din bloc unitar trebuie să se dividă în planuri basculante și interschimbabile, ce generează noi profunzimi prin descompunerea în blocuri mai mici tot atât de mobile și putând fi și ele descompuse) amintesc universul noilor geometrii neeuclidiene.

De aceea este firesc să regăsim în poetica operei „deschise" (și mai ales în aceea a *operei în mișcare*) a operei care nu se dovedește niciodată identică cu sine după fiecare consum estetic, rezonanțele vagi sau precise ale unor tendințe ale științei contemporane. A devenit un loc comun al criticii celei mai noi referirea la un *continuum* spațio-temporal pentru a explica structura universului lui Joyce; și nu este întâmplător că Pousseur vorbește de „un câmp de posibilități" pentru a defini natura compoziției sale. Procedând astfel, el utilizează două concepte împrumutate din cultura contemporană și extrem de revelatoare: noțiunea de câmp provine din fizică și întemeiază o nouă viziune a raporturilor clasice de cauză și efect înțelese univoc sau într-un singur sens: dimpotrivă, ea presupune o complexă interacțiune de forțe, o aglomerare de evenimente, un dinamism de structură; noțiunea de posibilitate este o noțiune filozofică care reflectă o întreagă tendință a științei contempo-

rane, renunțarea la o viziune statică şi silogistică a ordinii, deschiderea către o varietate de hotărâri personale şi către o situaționalitate şi istoricitate a valorilor.

Faptul că o structură muzicală nu mai determină în mod necesar structura următoare – faptul însuşi că, aşa cum se întâmplă în muzica serială, independent de încercările de mişcare fizică ale operei, nu mai există un centru tonal care să permită justificarea mişcărilor succesive ale discursului prin premisele stabilite – trebuie considerat în planul general al unei crize a principiului de cauzalitate. Într-un context cultural în care logica cu două valori (alternativa clasică între *adevărat* şi *fals*, între un dat şi contrariul său) nu mai constituie singurul mijloc posibil al cunoaşterii, ci îşi creează drum logicile cu mai multe valori care fac loc, de pildă, *indeterminatului* ca rezultat valabil al operației de cunoaştere, în acest context de idei se prezintă o poetică a operei de artă lipsită de rezultat necesar şi previzibil, în care libertatea interpretului funcționează ca acel element de *discontinuitate* pe care fizica contemporană l-a recunoscut nu ca motiv de dezorientare, ci ca aspect indispensabil al oricărei verificări ştiințifice şi ca mod de comportare verificabilă şi de netăgăduit a lumii subatomice.

De la *Le livre* a lui Mallarmé la anumite compoziții muzicale examinate, reținem tendința de a face ca nici o execuție a operei să nu coincidă vreodată cu o ultimă definiție a ei; orice execuție o explică, dar nu o epuizează, orice execuție realizează opera, dar toate sunt complementare între ele, în sfârşit, orice execuție ne redă opera în mod complet şi satisfăcător, dar în acelaşi timp ne-o redă incompletă, pentru că nu ne dă ansamblul tuturor celorlalte rezultate în care opera s-ar putea identifica. Să fie oare întâmplător faptul că astfel de poetici sunt contemporane cu principiul fizic al *complementarității*, în virtutea căruia se pot indica simultan diverse comportări ale unei particule elementare, iar că pentru a descrie aceste comportări diferite sunt valabile diverse *modele*, care „sunt juste când sunt utilizate la locul potrivit, dar se contrazic între ele şi se numesc, prin aceasta, reciproc complementare"?[1] N-am pu-

1. Werner Heisenberg, *Das Naturbild der heutigen Physik*, Rowohlt, Hamburg, II, p. 3.

tea fi determinaţi să afirmăm în privinţa acestor opere de artă, cum face omul de ştiinţă cu privire la situaţia lui experimentală particulară, că incompleta cunoaştere a unui sistem constituie componenta esenţială a formulării lui şi că „datele obţinute în condiţii experimentale diferite nu pot fi incluse într-o singură imagine, ci trebuie să fie considerate complementare în sensul că numai totalitatea fenomenelor epuizează posibilitatea de informare asupra obiectelor"?[1]

S-a vorbit mai întâi de ambiguitate ca dispoziţie morală şi contrast problematic: psihologia şi fenomenologia vorbesc astăzi şi de *ambiguităţi de percepţie* ca posibilităţi de a te situa dincoace de convenţionalitatea cunoaşterii obişnuite pentru a capta universul într-o prospeţime de posibilităţi care precede orice stabilizare datorată deprinderii şi obişnuinţei. Încă Husserl atrăgea atenţia că „orice moment de viaţă a conştiinţei are un orizont care variază o dată cu schimbarea conexiunii ei de conştiinţă şi cu schimbarea fazei ei de dezvoltare... De exemplu, în orice percepţie externă, datele *propriu-zis percepute* ale obiectului de percepţie conţin o indicaţie a laturilor care sunt încă numai intenţionate în mod secundar, nu încă percepute, ci numai anticipate în modul aşteptării şi chiar în absenţa oricărei intuiţii – ca aspecte care urmează încă «să intervină» în percepţie. Aceasta este o continuă *protenţiune* care dobândeşte un sens nou în fiecare fază a percepţiei. Pe deasupra, percepţia dispune de orizonturi care au, la rândul lor, alte posibilităţi de percepţie, de felul celor pe care noi le-am putea avea dacă am orienta în alt sens procesul percepţiei, adică dacă am dirija

1. Niels Bohr, în *Albert Einstein: Philosopher-Scientist*, Schilff, 1949. Pe bună dreptate epistemologii legaţi de metodologia cuantelor au avertizat în privinţa riscului unei transpuneri naive a categoriilor fizicii în domeniul etic şi psihologic (identificarea indeterminismului cu libertatea morală etc.; *cf.*, de pildă, Philipp Frank, *Present Role of Science*, comunicare introductivă la al XII-lea Congres internaţional de filozofie, Veneţia, septembrie 1958). Prin urmare, nu ar fi legitim să înţelegem apropierea încercată de noi ca o analogie între structurile operei de artă şi presupusele structuri ale universului. Nedeterminare, complementaritate, noncauzalitate nu sunt *feluri de a fi* ale lumii fizice, ci *sisteme de descriere* utile pentru a acţiona în lume. Drept pentru care, raportul care ne interesează nu este acela – presupus – între o situaţie „ontologică" şi o calitate morfologică a operei, ci între un fel de a explica în mod operativ procesele de producere şi consum artistic. Deci, raport între o *metodologie ştiinţifică* şi o *poetică* (explicită sau implicită).

privirea mai curând în acest mod decât într-altul, dacă am merge înainte sau lateral şi aşa mai departe".[1] Şi Sartre aminteşte că existentul nu poate fi redus la o serie finită de manifestări, pentru că fiecare din ele se află în raport cu un subiect în continuă schimbare. În felul acesta, nu numai un obiect prezintă diverse *Abschattungen* (sau „profiluri"), dar sunt posibile diverse puncte de vedere asupra uneia şi aceleiaşi *Abschattung*. Pentru a fi definit, obiectul trebuie să fie orientat spre seria totală al cărei membru este, întrucât constituie una din posibilele ei apariţii. În acest sens, dualismul tradiţional dintre esenţă şi aparenţă este înlocuit de o polaritate de finit şi infinit, prin care infinitul se situează în însuşi centrul finitului. Acest tip de „deschidere" stă la baza fiecărui act de percepţie şi caracterizează fiecare moment al experienţei noastre de cunoaştere: orice fenomen ar apărea astfel „locuit" de o anumită *potenţă*, „potenţa de a fi desfăşurat într-o serie de apariţii reale sau posibile". Problema raportului dintre fenomen şi fundamentul său ontologic devine, într-o perspectivă de deschidere perceptivă, problema raportului dintre fenomen şi plurivalenţa percepţiilor pe care le putem avea despre el[2]. Această situaţie este accentuată în gândirea lui Merleau-Ponty: „cum va putea, prin urmare, se întreabă filozoful, un lucru să ni se *prezinte* cu adevărat, de vreme ce sinteza nu este desăvârşită niciodată... Cum pot avea experienţa universului ca a unui individ existent

1. Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*, Méd. 2, § 19, Vrin, Paris. 1953, p. 39. Există extrem de vie, în Husserl, noţiunea unui obiect care este forma împlinită, identificabilă ca atare şi totuşi „deschisă": „Cubul, de exemplu, lasă deschisă o varietate de determinări, prin laturile care nu sunt văzute actualmente şi totuşi este conceput *ca un cub* colorat, aspru etc., chiar înaintea unor explicitări ulterioare şi fiecare determinare în care el este conceput lasă mereu deschise alte determinări particulare. Acest «a lăsa deschis» constituie deja, înaintea efectivelor determinări ulterioare care poate că nu vor avea loc, un moment conţinut în momentul relativ de conştiinţă însăşi şi tocmai acesta constituie *orizontul*" (p. 92).

2. J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, Gallimard, Paris, 1943. Sartre remarcă în acelaşi timp echivalenţa acestei situaţii perceptive, care constituie orice cunoştinţă a noastră, şi raportul de cunoaştere-interpretare pe care o întreţinem cu opera de artă: „Geniul lui Proust, deşi restrâns la operele produse, echivalează cu infinitatea punctelor de vedere posibile care vor putea fi adoptate cu privire la această operă şi care se va numi «caracterul inepuizabil» al operei proustiene" (p. 12).

în act, de vreme ce nici una din perspectivele din care îl privesc nu izbuteşte să-l epuizeze şi orizonturile sunt întotdeauna *deschise*?... Credinţa în lucru şi în univers nu poate decât să presupună prezumţia unei sinteze împlinite – şi totuşi această împlinire devine imposibilă prin natura însăşi a perspectivelor care trebuie corelate, dat fiind că fiecare din ele duce necontenit, prin orizonturile ei, la alte perspective... Contradicţia pe care o aflăm între realitatea lumii şi nedesăvârşirea ei este contradicţia însăşi între ubicuitatea conştiinţei şi angajarea ei într-un câmp de prezenţă... Această ambiguitate nu este o imperfecţiune a conştiinţei sau a existenţei, ci definiţia lor... Conştiinţa, care trece drept domeniul clarităţii este, dimpotrivă, domeniul însuşi al echivocului."[1]

Acestea sunt problemele pe care fenomenologia le pune chiar la baza situaţiei noastre de oameni în lume, propunând nu numai filozofului şi psihologului, ci şi artistului afirmaţii care au, negreşit, un rol de stimulent pentru activitatea lui formativă: „Este, prin urmare, esenţial pentru lucru şi pentru univers să se prezinte ca «deschise»... să ne făgăduiască întotdeauna altceva de văzut."[2] Ne-am putea gândi că această fugă de necesitatea certă şi temeinică şi această tendinţă către ambiguu şi nedeterminat reflectă o condiţie de criză a epocii noastre, sau invers, că aceste poetici, în concordanţă cu stadiul actual al ştiinţei, exprimă posibilităţile pozitive ale unui om deschis unei continue înnoiri ale propriilor scheme de viaţă şi cunoaştere, angajat în mod productiv într-un progres al propriilor facultăţi şi al propriilor orizonturi. Fie-ne îngăduit să ne sustragem acestei opoziţii atât de facile şi maniheiste şi să ne limităm, în privinţa aceasta, la a pune în evidenţă concordanţe sau, cel puţin, consonanţe; consonanţe care dezvăluie o corespondenţă de probleme din cele mai diverse sectoare ale culturii contemporane, indicând elementele comune ale unei noi viziuni a lumii.

Este vorba de o convergenţă de probleme şi exigenţe pe care formele artei le reflectă prin intermediul a ceea ce am putea

1. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, pp. 381-383.
2. *Ibidem*, p. 384.

numi *analogii de structură*, fără să fim nevoiți, de altfel, sau să putem institui paralele riguroase.[1] Astfel de fenomene ca acelea ale operelor în mişcare reflectă în acelaşi timp situaţii epistemologice care contrastează între ele, contradictorii sau încă neconciliate. Astfel, în timp ce deschiderea şi capacitatea dinamică a unei opere amintesc noţiunile de nedeterminare şi discontinuitate, proprii fizicii cuantelor, aceleaşi fenomene apar ca imagini sugestive ale anumitor situaţii din fizica einsteiniană.

Universul multipolar al unei compoziţii seriale[2] în care consumatorul, necondiţionat de un centru absolut, îşi constituie sistemul de relaţii făcându-l să se înalţe dintr-un *continuum* sonor în care nu există puncte privilegiate, ci toate perspectivele sunt deopotrivă de valabile şi bogate în posibilităţi, pare foarte apropiat universului spaţio-temporal închipuit de Einstein, în care „tot ceea ce pentru noi constituie trecutul, prezentul, viitorul alcătuieşte un bloc, şi întreg ansamblul de evenimente succesive (din punctul nostru de vedere) care constituie existenţa unei particule materiale este reprezentat de o linie, linia universului particulei... Fiecare observator, prin scurgerea timpului său, descoperă, ca să spunem aşa, noi porţiuni ale spaţio-timpului, care îi apar ca aspecte succesive ale universului material, deşi, în realitate, ansamblul evenimentelor care constituie spaţio-timpul exista deja mai înainte de a fi cunoscut."[3]

1. Este riscant, desigur, să stabilim simple analogii; dar este la fel de periculos să refuzăm să descoperim raporturi din cauza unei fobii neîntemeiate faţă de analogii, proprie spiritelor reduse sau inteligenţelor conservatoare. Am vrea să amintim o frază a lui Roman Jakobson: „Celor pe care îi înspăimântă uşor analogiile riscate, le voi spune că şi eu detest să fac analogii periculoase, dar îmi plac analogiile fertile" (*Essais de linguistique générale*, Paris, Ed. de Minuit, 1963, p. 38). O analogie încetează de a mai fi nepermisă atunci când este luată ca punct de plecare pentru o verificare ulterioară: acum problema constă în a reduce toate fenomenele (estetice sau nu) la *modele structurale* mai riguroase, pentru a identifica în ele nu analogii, ci *omologii de structură*, asemănări structurale. Suntem conştienţi de faptul că cercetările cuprinse în această carte sunt încă dincoace de o astfel de formalizare, care necesită o metodă mai riguroasă, renunţarea la numeroase niveluri ale operei, curajul de a sărăci şi mai mult fenomenele pentru a obţine un model mai uşor de mânuit. Continuăm să ne gândim la aceste eseuri ca la o introducere generală într-o astfel de lucrare.

2. Cu privire la acest „éclatement multidirectionnel des structures", vezi şi A. Boucourechliev, *Problèmes de la musique moderne*, în *Nouvelle Revue Française*, decembrie 1960-ianuarie 1961.

3. Louis de Broglie, *L'œuvre scientifique d'A. Einstein*, în *A.E. Philosopher Scientist*.

Ceea ce diferențiază viziunea einsteiniană de epistemologia cuantistă este, în fond, tocmai această încredere în totalitatea universului, un univers în care discontinuitatea şi nedeterminarea ne pot dezamăgi cu apariția lor neașteptată dar care, în realitate, pentru a folosi cuvintele lui Einstein, nu presupun un Dumnezeu care se joacă cu zarurile, ci pe Dumnezeul lui Spinoza, care conduce universul prin legi perfecte. În acest univers, relativitatea este constituită de infinita variabilitate a experienței, de infinitatea de măsurări şi perspective posibile, dar obiectivitatea întregului rezidă în invariabilitatea descrierilor simple formale (ale ecuațiilor diferențiale) care stabilesc tocmai relativitatea măsurilor empirice. Nu este cazul să judecăm aici valabilitatea ştiințifică a acestei metafizici implicite a lui Einstein, dar este cert că există o analogie sugestivă între acest univers şi universul *operei în mişcare*. Dumnezeul lui Spinoza, care în metafizica einsteiniană este doar un dat acceptat extraexperimental, devine prin opera de artă o realitate de fapt şi coincide cu opera ordonatoare a autorului. Într-o poetică a *operei în mişcare*, acesta poate foarte bine să producă în vederea unei invitații la libertate de interpretare, la fericita nedeterminare a rezultatelor, la imprevizibilitatea discontinuă a alegerilor sustrase necesității, dar această *posibilitate* căreia i se *deschide* opera există ca atare în cadrul unui câmp de relații. Ca şi în universul einsteinian, în *opera în mişcare* negarea experienței unice şi privilegiate nu implică haosul relațiilor, ci regula care permite organizarea relațiilor. În sfârşit, *opera în mişcare* reprezintă posibilitatea unei multitudini de intervenții personale, dar nu înseamnă invitație amorfă la intervenția fără discernământ: este invitație non-necesară şi nici univocă la intervenție orientată spre a ne insera în mod liber într-un univers care, totuşi, este întotdeauna cel voit de autor.

Autorul oferă, în sfârşit, consumatorului o operă *care trebuie desăvârşită*: nu ştie cu precizie în ce fel va fi dusă la capăt opera, dar ştie că opera dusă la bun sfârşit va fi, totuşi, întotdeauna opera sa, nu o alta, şi că, la sfârşitul dialogului de interpretare, va fi concretizată o formă care este forma sa, chiar dacă organizată de altcineva într-un fel pe care nu-l putea prevede în întregime pentru că, în esență, propusese posibi-

lităţi deja organizate în mod raţional, orientate şi dotate cu cerinţe organice de dezvoltare.

Sequenza lui Berio executată de doi flautişti diferiţi, *Klavierstück XI* de Stockhausen sau *Mobiles* de Pousseur executate de diverşi pianişti (sau executate de două ori de aceiaşi interpreţi) nu vor apărea niciodată ca identice, dar nu vor fi niciodată ceva absolut gratuit. Vor fi înţelese ca realizări de fapt ale unei *formativităţi* foarte individualizate ale cărei intenţii se aflau în datele originale oferite de artist.

Aceasta este valabil pentru operele muzicale examinate şi pentru producţiile plastice pe care le-am luat în consideraţie, în care imitabilitatea este în permanenţă orientată în cadrul unui gust, al unor tendinţe formale determinate, şi este, în sfârşit, permisă şi orientată de posibilităţi concrete de articulare a materialului oferit manevrării. În alt domeniu, drama brechtiană, deşi apelează la răspunsul liber al spectatorului, este construită totuşi (ca aparat retoric şi eficacitate de argumentare) în aşa fel încât stimulează un răspuns orientat, presupunând, în sfârşit – cum apare limpede din unele pagini ale poeticii brechtiene – o logică de tip dialectic marxist ca fundament al răspunsurilor posibile.

Toate exemplele de opere „deschise" şi *în mişcare* pe care le-am dat ne dezvăluie acest aspect fundamental prin care ele apar, totuşi, ca „opere" şi nu ca agregări de elemente întâmplătoare, gata să se înalţe din haosul în care se află, pentru a deveni orice fel de formă.

Dicţionarul, care ne prezintă mii de cuvinte cu care putem compune poeme şi tratate de fizică, scrisori anonime sau liste de feluri de mâncare este foarte deschis oricărei recompuneri a materialului pe care îl expune, dar nu este o *operă*. *Deschiderea* şi natura dinamică a unei opere constau, în schimb, în a deveni disponibile diferitelor integrări, complemente concrete ale creaţiei, orientându-le *a priori* în jocul unei vitalităţi structurale pe care opera o are, chiar dacă nu este încheiată, şi care apare valabilă şi în vederea unor rezultate diferite şi multiple.

*
* *

Trebuie subliniat acest fapt pentru că, atunci când se vorbeşte de operă de artă, conştiinţa noastră estetică occidentală cere să înţelegem prin „operă" o producţie personală care păstrează, chiar în varietatea formelor de consum, o fizionomie de organism şi vădeşte, oricum ar fi înţeleasă şi prelungită, accentul personal în virtutea căruia există, valorează şi comunică. Aceste observaţii trebuie făcute din punctul de vedere teoretic al esteticii care consideră varietatea poeticilor, dar aspiră în cele din urmă la definiţii generale – nu neapărat dogmatice şi eterne – care să permită o aplicare omogenă a categoriei „operă de artă" unor experienţe multiple (care pot să meargă de la *Divina Comedie* la compoziţia electronică bazată pe permutarea structurilor sonore). Exigenţă valabilă care tinde să regăsească, chiar şi în schimbarea istorică a gusturilor şi atitudinilor faţă de artă, o statornicie a structurilor fundamentale a comportărilor umane.

Am văzut prin urmare că: 1) operele „deschise", întrucât sunt *în mişcare*, se caracterizează prin invitaţia de a *face opera* împreună cu autorul; 2) la un nivel mai înalt (ca *gen* al *speciei* „operă în mişcare") există acele opere care, cu toate că sunt desăvârşite sub aspect fizic, sunt totuşi „deschise" unei germinări continue de relaţii interne pe care consumatorul trebuie să le descopere şi să le aleagă în actul de percepţie al totalităţii stimulilor; 3) *orice* operă de artă, chiar dacă este produsă conform unei poetici explicite sau implicite a necesităţii, este în mod substanţial deschisă unei serii virtual infinite de lecturi posibile, fiecare din ele făcând opera să retrăiască potrivit unei perspective, unui gust, unei *execuţii* personale.

Trei nivele de intensitate la care se prezintă o aceeaşi problemă; al treilea nivel interesează estetica ca formulare de definiţii formale; asupra acestui tip de deschidere, de *infinitate* a operei încheiate, estetica contemporană a insistat mult. Să citim, de pildă, aceste afirmaţii extrase din pagini pe care le considerăm printre cele mai valoroase din fenomenologia interpretării: „Opera de artă... este o formă, adică o mişcare încheiată sau, cum s-ar spune, un infinit strâns într-o expresie finită; totalitatea ei rezultă dintr-o concluzie şi cere, prin urmare, să fie considerată nu ca închiderea unei realităţi statice şi mobile, ci

ca deschiderea unui infinit care s-a întregit, adunându-se într-o formă. De aceea opera are aspecte infinite care nu sunt numai părți sau fragmente ale ei pentru că fiecare din ele conține opera în întregime și o dezvăluie într-o anumită perspectivă. Varietatea execuțiilor își are deci temeiul în natura complexă atât a persoanei interpretului, cât și a operei de executat... Infinitele puncte de vedere ale interpreților și infinitele aspecte ale operei comunică, se întâlnesc și se clarifică pe rând, astfel încât un anumit punct de vedere izbutește să dezvăluie opera în întregime numai dacă o captează în acel aspect al său foarte strict determinat, iar un aspect particular al operei care să o dezvăluie în întregime într-o lumină nouă trebuie să aștepte punctul de vedere capabil să-l capteze și să-l exploreze".

Aceasta ne îngăduie să afirmăm, prin urmare, că „toate interpretările sunt definitive în sensul că fiecare din ele este, pentru interpret, opera însăși și, în același timp, provizorii în sensul că orice interpret știe că trebuie să-și aprofundeze necontenit interpretarea. În măsura în care sunt definitive, interpretările sunt paralele, astfel încât una le exclude pe celelalte chiar fără să le nege..."[1]

Asemenea afirmații, făcute din punctul de vedere teoretic al esteticii, sunt aplicabile oricărui fenomen de artă, operelor din toate epocile; dar trebuie să subliniem că nu întâmplător, tocmai în zilele noastre, estetica remarcă și dezvoltă o problematică a „deschiderii".

Într-un anumit sens, aceste exigențe pe care, din punctul ei de vedere, estetica le face valabile pentru orice tip de operă de artă sunt aceleași pe care poetica operei „deschise" le manifestă în mod mai explicit și mai hotărât. Aceasta nu înseamnă însă că existența operelor „deschise" și a *operelor în mișcare* nu adaugă nimic nou experienței noastre, pentru că totul era prezent în tot, de la început, așa după cum ni se pare că orice descoperire a fost deja făcută de chinezi. Trebuie să distingem aici nivelul teoretic și definitoriu al esteticii ca disciplină filozofică de nivelul operativ și angajat al poeticilor ca programe de

1. Luigi Pareyson, *Esetica – Teoria della formatività*, pp. 94, 99 și, în general, întreg cap. VIII, intitulat *Lettura, interpretazione, critica.*

producție. Valorizând o exigență deosebit de vie a epocii noastre, estetica descoperă posibilități ale unui anumit tip de experiență în orice produs artistic, independent de criteriile operative care au prezidat la crearea lui; poeticile (și practica) *operelor în mișcare* simt această posibilitate ca o vocație specifică, și atașându-se în chip mai vădit și mai conștient de convingerile și tendințele științei contemporane, realizează programatic ceea ce estetica recunoaște ca o condiție generală a interpretării. Aceste poetici percep deci „deschiderea" ca posibilitatea fundamentală a consumatorului și a artistului contemporan. La rândul ei, estetica va trebui să recunoască în aceste experiențe o reconfirmare a intuițiilor ei, realizarea extremă a unei situații de consum care se poate manifesta la diferite niveluri de intensitate.

Dar această nouă practică de consum deschide, într-adevăr, un capitol de cultură cu mult mai vast și, prin aceasta, nu aparține numai problematicii esteticii. Poetica *operei în mișcare* (și parțial poetica operei „deschise") instituie un nou tip de raporturi între artist și public, o nouă mecanică a percepției estetice, o poziție diferită a produsului artistic în societate; deschide o pagină de sociologie și pedagogie, nu numai una de istoria artei. Pune noi probleme practice, creând situații de comunicare, instituie un nou raport între *contemplarea* și *utilizarea* operei de artă.

Lămurită în premisele ei istorice și în jocul de referințe și analogii care o înrudesc cu diversele aspecte ale viziunii contemporane a lumii, această situație a artei este acum o situație în curs de dezvoltare care, departe de a fi în întregime explicată și catalogată, oferă o problematică cu mai multe nivele. În concluzie, o situație deschisă și în mișcare.

BCU IASI

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Analiza limbajului poetic

De la structurile care se *mişcă* la cele în care noi *ne mişcăm*, poeticele contemporane ne propun o gamă de forme care fac apel la mobilitatea perspectivelor, la multipla varietate a interpretărilor. Dar am văzut, de asemenea, că nici o operă de artă nu este cu adevărat „închisă", ci fiecare cuprinde, în desăvârşirea ei exterioară, o infinitate de „lecturi" posibile.

Acum, dacă intenţionăm să continuăm discuţia asupra tipului de „deschidere" propus de poeticele contemporane şi asupra caracterului ei de noutate în raport cu dezvoltarea istorică a ideilor estetice, va trebui să aprofundăm diferenţa dintre deschiderea programatică a curentelor artistice actuale şi acea deschidere pe care am definit-o ca însuşire tipică a oricărei opere de artă.

Cu alte cuvinte, vom încerca acum să vedem în ce sens orice operă de artă este deschisă; pe ce caracteristici structurale se întemeiază această deschidere; căror diferenţe de structură le corespund diversele niveluri de „deschidere".

Croce şi Dewey

Orice operă de artă, de la picturile rupestre la *Logodnicii* lui Manzoni, se propune ca obiect deschis unei infinităţi de degustări. Nu pentru că o operă ar fi un simplu pretext pentru

BUCHAREST UNIVERSITY LIBRARY

exercitările sensibilității subiective care face să conveargă asupra ei toate dispozițiile de moment, dar pentru că este tipic operei de artă să se propună ca izvor inepuizabil de experiențe care, supunând-o verificărilor, fac să iasă la iveală mereu alte aspecte. Estetica contemporană a insistat îndelung asupra acestei probleme şi a făcut din ea una din temele ei preferate.

În fond, însuşi conceptul de universalitate prin care obişnuim să desemnăm experiența estetică se referă la acest fenomen. Când spun că „suma pătratelor construite pe catete este egală cu pătratul construit pe ipotenuză", afirm ceva verificabil şi universal pentru că se postulează ca lege valabilă la orice latitudine, dar cu referire la o singură comportare determinată a realității; în timp ce, când pronunț un vers sau un poem întreg, cuvintele pe care le rostesc nu apar dintr-o dată traductibile într-un *denotatum* care să-i epuizeze posibilitățile de semnificare, ci implică o serie de semnificații care se adâncesc la orice nouă privire, astfel încât mi se pare că descopăr în acele cuvinte, concentrat şi exemplificat, întreg universul. Cel puțin aşa ni se pare că putem înțelege acea doctrină, cam echivocă, de altfel, a caracterului de totalitate a expresiei artistice, pe care o propune Croce.

Reprezentarea artistică ar cuprinde întregul şi ar reflecta în sine cosmosul, pentru că „în ea fiecare element palpită de viața întregului, şi întregul se află în viața fiecărui element; fiecare reprezentare artistică pură este ea însăşi şi în acelaşi timp universul, universul în acea formă individuală şi acea formă individuală ca univers. În fiecare accent al poetului, în fiecare întrupare a fanteziei lui se află întreg destinul uman, toate speranțele, toate iluziile, toate durerile şi bucuriile, toate mărețiile şi mizeriile omeneşti, întreaga dramă a realității, care devine şi creşte veşnic în ea însăşi, suferind şi bucurându-se"[1]. Acestea şi alte fraze ale lui Croce înregistrează cu netăgăduită eficacitate o anumită senzație confuză pe care mulți au încercat-o citind o poezie, dar, în timp ce înregistrează fenomenul, filozoful, în fapt, nu îl explică, nu dă, cu alte cuvinte, o construcție categorială capabilă să-l întemeieze; iar când afirmă că

1. *Breviario di estetica,* Laterza, Bari, ediția a IX-a, 1947, p. 134.

„să dai conținutului sentimental forma artistică înseamnă să-i dai în același timp marca totalității, respirația cosmică"[1], Croce precizează încă o dată necesitatea unei întemeieri riguroase (prin care să se realizeze ecuația: forma artistică = totalitate), dar nu ne furnizează instrumentele filozofice capabile să stabilească legătura pe care o sugerează; pentru că afirmația potrivit căreia forma artistică este rezultatul intuiției lirice a sentimentului nu duce la nimic, ci numai la afirmația că orice intuiție sentimentală devine lirică atunci când se organizează în formă artistică și dobândește astfel caracterul totalității (sfârșind în așa fel argumentarea printr-o petițiune de principiu, încât face din meditația estetică o operație de sugestiv nominalism, furnizând, adică, fascinante tautologii pentru a *indica* fenomene care nu sunt explicate).

Nu numai Croce înregistrează o condiție de consum artistic fără să caute mijlocul de a-i explica mecanismul. Dewey vorbește, de exemplu, de „sensul întregului inclusiv implicit" care străbate orice experiență obișnuită și observă felul în care simboliștii au făcut din artă mijlocul principal pentru exprimarea acestei condiții a raportului nostru cu lucrurile. În jurul fiecărui obiect explicit și focal există o retragere în implicit care nu poate fi captată în mod intelectual. Teoretic, o denumim „nelămuritul și vagul". Dar Dewey este conștient de faptul că nelămuritul și vagul experienței originare – dincoace de rigiditățile categoriale la care ne constrânge reflexia – sunt funcție de întreaga situație („În amurg, lăsarea întunericului este o calitate plăcută a întregii lumi. Este manifestarea ei. Devine o trăsătură aparte și dăunătoare numai când împiedică perceperea limpede a unui obiect deosebit pe care vrem să-l distingem.") Dacă reflecția ne obligă să selectăm și să punem în lumină numai unele elemente ale situației, „calitatea nedefinită care impregnează o experiență este cea care leagă toate elementele definite, obiectele de care suntem conștienți ca un focar, reunindu-le într-un tot". Reflexia nu întemeiază, ci este întemeiată, în posibilitatea ei de selecție, de această capacitate originară de a impregna. Dar pentru Dewey, însușirea proprie

1. B. Croce, *op. cit.*, p. 137.

artei ar fi tocmai evocarea şi accentuarea „acestei calităţi de a fi un tot şi de a aparţine unui tot mai mare care include totul şi care este universul în care trăim"[1].

Acest fapt ce ar explica sentimentul de emoţie religioasă care ne cuprinde în actul contemplării estetice, Dewey îl surprinde cu deosebită limpezime, egală cel puţin cu aceea a lui Croce, deşi în alt context filozofic; acesta este unul dintre aspectele cele mai interesante ale esteticii sale, care ar putea părea, la o privire superficială, de un rigid pozitivism, datorită temeiurilor ei materialiste. Aceasta pentru că la Dewey originea materialismului şi a pozitivismului este întotdeauna secolul al XVIII-lea şi, în definitiv, romantismul; iar orice analiză, chiar şi cea inspirată de ştiinţă, culminează inevitabil printr-un moment de emoţie în faţa misterului cosmic (nu degeaba organicismul său, deşi filtrat prin doctrina lui Darwin, provine şi din Coleridge şi Hegel, nu are importanţă în ce măsură în mod conştient)[2]; deci, în pragul misterului cosmic, Dewey se teme parcă să mai facă un pas care i-ar permite să epuizeze această experienţă tipică a indefinitului, reducând-o la coordonatele ei psihologice şi declară în mod inexplicabil *forfait*: „Nu pot vedea nici un temei psihologic în astfel de însuşiri ale unei experienţe, în afară de cazul când, într-un fel oarecare, opera de artă acţionează pentru a aprofunda şi a pune într-o lumină puternică acea senzaţie de tot indefinit care ne învăluie, care însoţeşte orice experienţă obişnuită."[3] O astfel de capitulare apare cu atât mai inexplicabilă cu cât în filozofia deweyană există premisele pentru o încercare de clarificare, şi aceste premise sunt oferite încă o dată chiar în *Art as Experience*, cu vreo sută de pagini mai înaintea observaţiilor citate.

Există, prin urmare, în Dewey o concepţie *transactivă* a cunoaşterii, care devine plină de sugestii de îndată ce este

1. John Dewey, *Art as Experience*, Minton, Balch & Co., New York, 1934, cap. IX.

2. Este cunoscută acuzaţia de idealism adusă lui Dewey de S.C. Pepper (*Some Questions on Dewey's Aesthetics*, în *The Philosophy of J.D.*, Evanston and Chicago, 1939, pp. 371 şi urm.), potrivit căruia estetica filozofului împreunează caracterele incompatibile ale unei tendinţe organistice şi ale uneia pragmatice.

3. Dewey, *op. cit.*, cap. IX.

pusă în contact cu noțiunea ei de obiect estetic ca punct final al unei experiențe de organizare în care experiențe personale, fapte, valori, semnificații se încorporează într-un dat material și fac corp comun cu el, prezentându-se, cum ar fi spus Baratono, „similate" în el (arta, în concluzie, este „capacitatea de a transforma o idee vagă și o emoție în termenii unui medium definit").[1] Dar condiția pentru ca o operă să devină expresivă pentru cel care o percepe este dată „de existența unor semnificații și valori extrase din experiențele precedente și înrădăcinate astfel încât să se identifice cu calitățile prezentate direct de opera de artă."[2] Materialul altor experiențe ale observatorului trebuie să se amestece cu calitățile poeziei sau ale picturii pentru ca acestea să nu rămână obiecte străine. Prin urmare, „expresivitatea obiectului artistic se datorează faptului că ea oferă o perfectă și completă interpătrundere a materialelor momentului pasiv și ale celui activ, cuprinzând în acesta din urmă o reorganizare completă a materialului adus cu noi din experiența trecută... Expresivitatea obiectului este semnul și încununarea totalei fuziuni între ceea ce noi încercăm și tot ceea ce receptăm prin mijlocirea simțurilor în cadrul activității noastre de percepție atentă".[3] În consecință, faptul de *a avea formă* „marchează un mod de a considera, de a simți și de a prezenta materia experimentată astfel încât ea să devină, foarte prompt și eficace, un material pentru construcția unei experiențe adecvate pentru cei care sunt mai puțin dotați decât creatorul original"[4].

Aceasta încă nu înseamnă o limpede explicație psihologică a felului în care se produce, în experiența estetică, acea prezumție de „totalitate" înregistrată de atâția filozofi, ci constituie, fără îndoială, numai premisa ei filozofică. E adevărat că din acestea, precum și din alte afirmații ale lui Dewey s-a

1. Dewey, *op. cit.*, cap. V.
2. *Idem.*
3. *Ibidem*, cap. VI. Drept care „importanța unei opere de artă se măsoară prin numărul și varietatea elementelor provenite din experiențe trecute organic absorbite în percepția avută aici și acum" (p. 146).
4. *Idem.* Astfel, „Partenonul sau orice altceva este universal pentru că poate să inspire necontenit noi realizări personale în experiență" (p. 130).

constituit o metodologie psihologică, cea tranzacționistă; pentru care procesul de cunoaștere este tocmai un proces de tranzacție, o contractare obositoare, iar în fața stimulului originar subiectul intervine antrenând în percepția actuală memoria percepțiilor lui trecute și numai procedând așa contribuie la a da formă experienței în act; acea experiență care nu se limitează astfel la înregistrarea unei *Gestalt* preexistente ca o configurare autonomă a realului (și pentru a vorbi în termeni idealiști, nu este nici măcar un act liber al nostru de situare a obiectului), ci apare ca rezultat situațional al aderării noastre în mod procesual la lume, ba chiar lumea ca rezultat final al acestei adeziuni active.[1] Deci experiența „totalității" (care reprezintă experiența momentului estetic ca moment „deschis" al cunoașterii) acceptă o explicație psihologică și lipsa acestei explicații infirmă semnalarea ei, făcută de Croce și, parțial, pe aceea a lui Dewey.

Transpusă în domeniul psihologiei, problema ar implica imediat condiția generală a cunoașterii, și nu numai experiența estetică. Exceptând cazul că am vrea să facem din experiența estetică condiția auroralâ a oricărei cunoașteri, faza ei primară și esențială (ceea ce încă e posibil, dar nu în acest moment al discuției, cel mult în încheierea comentariului pe care suntem gata să îl dezvoltăm). Dar întrucât va trebui să fie o discuție despre ceea ce se întâmplă în procesul de tranzacție între individ și stimulul estetic, comentariul se va putea organiza într-o formă simplă și mai limpede dacă se va orienta asupra unui fenomen precis cum este limbajul. Limbajul nu constituie o organizare de stimuli naturali așa cum este fasciculul de fotoni care ne lovește ca stimul luminos; el reprezintă o organizare de stimuli realizați de om, fapt artificial, după cum este fapt artificial forma artistică; prin urmare, chiar fără a identifica arta cu limba, vom proceda în mod util trecând într-un domeniu observația devenită posibilă în celălalt. Așa după cum au înțeles lingviștii[2], limbajul nu este *un* mijloc de comunicare ca atâtea altele, el este „ceea ce întemeiază *orice* comunicare";

1. Pentru o serie de confirmări experimentale, *cf. Explorations*, în *Transactional Psychology*, editată de F.P. Kilpatrick, University Press, New York, 1961 (tr. it. *La psicologia transazionale*, Bompiani, Milano, 1967).

2. Nicolas Ruwet, prefață la R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, p. 21.

mai bine zis, „limbajul este realmente întemeierea însăşi a culturii. În raport cu limbajul, toate celelalte sisteme de simboluri sunt accesorii sau derivate"[1].

Analiza reacţiei noastre în faţa unei propoziţii va fi primul pas care trebuie făcut pentru a vedea modalităţile de creaţie diferite (sau în mod radical egale) care se configurează în faţa stimulului lingvistic comun şi a celui pe care în mod obişnuit îl indicăm ca estetic; iar dacă discuţia ne va duce la recunoaşterea a două scheme de reacţie diferite în faţa a două utilizări diferite ale limbajului, vom putea atunci să identificăm natura *proprie* limbajului *estetic*.

Analiza a trei propoziţii

Ce înseamnă să antrenezi într-o experienţă amintirea experienţelor trecute? Şi cum se realizează această situaţie în raportul de comunicaţie care se stabileşte între un mesaj verbal şi receptorul lui?[2]

Ştim că un mesaj lingvistic poate aspira la diverse funcţii: referenţială, emotivă, conativă (sau imperativă), fatică (sau de contact), estetică şi metalingvistică.[3] Dar o repartiţie de acest fel presupune deja o conştiinţă fermă despre structura mesajului şi presupune (după cum se vede) că se ştie ce anume deosebeşte funcţia estetică de celelalte. În sensul acesta, este necesar să lămurim tocmai această distincţie, în lumina discuţiei de până acum. Considerând, prin urmare, repartiţia amintită ca rezultat al unei cercetări mai mature, preferăm să apelăm la o dihotomie lansată acum câteva decenii de către

1. R. Jakobson, *op. cit.*, p. 28.

2. Această analiză consideră admisă subîmpărţirea lanţului de comunicaţie în patru factori: emiţătorul, receptorul, mesajul şi codul (care, după cum vom vedea, constă nu doar într-un repertoriu de definiţii logice şi abstracte, dar şi în dispoziţii emotive, gusturi, obişnuinţe de cultură, într-un cuvânt, într-o mulţime de reprezentări prefabricate, de posibilităţi prevăzute şi organizate în sistem).

3. *Cf.* Roman Jakobson, *op. cit.*, pp. 209 şi urm. (*Linguistique et poétique*).

cercetătorii semanticii: distincția dintre mesaje cu *funcție referențială* (mesajul indică ceva definit în mod univoc şi, la nevoie, verificabil) şi mesaje cu *funcție emotivă* (mesajul tinde să suscite reacții în receptor, să stimuleze asociații, să promoveze comportări de răspuns care merg dincolo de simpla cunoaştere a lucrului indicat).

După cum vom vedea, această distincție, dacă ne permite să reluăm de la capăt definițiile insuficiente ale lui Croce şi Dewey, care reduceau experiența artistică la emoții de un fel nu îndeajuns de definit, nu explică în suficientă măsură mesajul estetic. Vom observa că distincția dintre *referențial* şi *emotiv* ne obligă, încetul cu încetul, să acceptăm o altă dihotomie, aceea dintre funcția *denotativă* şi funcția *conotativă* a semnului lingvistic.[1] Vom vedea că mesajul referențial poate fi înțeles ca un mesaj cu funcție denotativă, în timp ce stimulările emotive pe care mesajul le efectuează asupra receptorului (şi care pot fi uneori simple răspunsuri pragmatice)[2], se profilează în mesajul estetic ca un sistem de conotații condus şi controlat de structura însăşi a mesajului.[3]

1. Ne referim aici la un util rezumat al diverselor poziții adoptate în legătură cu această problemă: Roland Barthes, *Éléments de sémiologie*, în *Communications*, nr. 4 (acum în tr. it. *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino, 1966).

2. Ne referim aici la subîmpărțirea lui Morris (C. Morris, *Foundations of the Theory of Signs*, în *International Encyclopedia of Unified Science*, I, 2, Chicago, 1938): semnificația unui termen poate fi indicată în termenii reacției psihologice a celui care îl receptează, acesta este aspectul *pragmatic*; aspectul *semantic* are în vedere relația dintre semne şi denotație; în sfârşit, aspectul *sintactic* priveşte organizarea internă a mai multor termeni într-un discurs.

3. De-a lungul paginilor care urmează, vom apela, prin urmare, ca la niște utile instrumente de lucru preliminare, la noțiunile de întrebuințare *referențială* şi întrebuințare *emotivă* a limbajului, propuse de C.K. Ogden şi I.A. Richards, *The Meaning of Meaning*, Londra, 1923, în special cap. VII. Folosirea referențială (sau simbolică) a limbajului presupune, conform cunoscutului „triunghi" al lui Ogden-Richards, că: 1) *simbolul* are un *referent* corespunzător care reprezintă lucrul real indicat; 2) corespondența între simbol şi referat este indirectă, întrucât în procesul de semnificare este mijlocită de către *referență*, adică de noțiunea, de imaginea mentală a lucrului indicat. Pentru a reduce funcția referențială la o funcție denotativă şi pentru a interpreta funcția emotivă în termeni de conotație, ar trebui să ne referim la dihotomia saussuriană între *semnificant* şi *semnificat* (F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, 1915). O corespondență riguroasă între categoriile semiologiei saussuriene şi cele ale semanticii lui Richards constituie încă un subiect de

1. Propoziții cu funcție referențială

În fața unei expresii ca *omul acela vine de la Milano*, în mintea noastră se stabilește un raport univoc între semnificant și semnificat: adjectiv, substantiv, verb și complement circumstanțial de loc, exprimat prin particulele „de la" și, prin numele propriu de oraș, se referă fiecare la ceva precis sau la o acțiune neîndoielnică. Aceasta nu înseamnă că expresia în sine deține toate însușirile pentru a semnifica în mod abstract situația pe care o semnifică de fapt atunci când o înțeleg; expresia este o simplă aglomerare de termeni convenționali care cer, pentru a fi înțeleși, o colaborare din partea mea, și cer chiar ca eu să fac să conveargă asupra fiecărui termen o sumă de experiențe trecute care să-mi îngăduie să clarific experiența actuală. Ar fi de ajuns ca eu să nu fi auzit niciodată pronunțat cuvântul Milano și să nu știu că se referă la un oraș pentru ca această comunicare pe care o primesc să devină infinit mai săracă. Admițând totuși că receptorul înțelege în întregime semnificația exactă a tuturor termenilor folosiți, nu se poate încă afirma că suma de informație pe care el o primește este egală cu aceea ce poate fi utilizată de cineva la curent cu aceiași termeni. E limpede că, dacă aștept vești importante de la Milano, fraza îmi spune mai mult și că mă asaltează cu o violență mai mare decât pe cel care nu ar avea aceleași justificări ca mine. De asemenea, dacă în mintea mea Milano este asociat cu o serie întreagă de amintiri, nostalgii, regrete, aceeași frază va provoca un val de emoții pe care un alt auditor n-ar fi în stare să le împărtășească. Lui Giuseppe Mazzini, exilat la Londra, o frază ca *Omul acela vine de la Genova* i-ar fi produs o emoție intensă pe care cu greu ne-o putem imagina. Prin urmare, fiecare, în

discuție (*cf.* Klaus Heger, *Les bases méthodologiques de l'onomasiologie et du classement par concepts*, în *Travaux de linguistique et de littérature*, III, 1, 1965). În această privință, ne vom însuși ca provizorii următoarele echivalențe: simbolul lui Richards va fi folosit ca echivalent pentru *semnificant*; *referența*, ca *sens* sau *semnificat*, dar în înțelesul de *semnificat denotativ*; procesul de semnificare care leagă *semnificatul* și *semnificantul* ar putea fi înțeles, continuând discuția, ca echivalent cu *meaning*. Cât despre *referent* ca „lucru" real, el nu are echivalent în semiologia lui Saussure.

fața unei expresii strict referențiale care cere mai curând o schemă de înțelegere uniformă, complică, totuşi, înțelegerea lui cu referiri conceptuale sau emotive care personalizează schema şi îi conferă o culoare deosebită. Fapt este că, oricâte rezultate „pragmatice" ar comporta aceste înțelegeri diverse, cine ar vrea să reducă pentru control înțelegerea diferiților auditori la un *pattern* (model) unitar, ar putea s-o facă cu uşurință. Expresia *Rapidul de Roma pleacă la ora 17,45 din Gara Centrală, linia 7* (înzestrată cu aceeaşi univocitate referențială ca şi expresia precedentă) poate, fără îndoială, să provoace emoții diferite în zece ascultători interesați în mod diferit să facă o călătorie la Roma, după cum fiecare dintre aceştia trebuie să facă o călătorie de afaceri, să alerge la căpătâiul unui bolnav, să se ducă să primească o moştenire sau să urmărească o soție necredincioasă; dar, fără îndoială, persistă o schemă de înțelegere unitară reductibilă la termenii minimi, ceea ce se poate verifica tocmai pe o bază pragmatică, adică verificând că, până la 17,45, fiecare dintre cele zece persoane a sosit pe diferite căi să-şi ocupe locul în trenul arătat. Reacția pragmatică a celor zece persoane stabileşte o bază de referențialitate comună, aceeaşi care ar fi fost percepută de un creier electronic instruit în sensul acesta; în rest, rămâne în jurul unei expresii atât de univoc referențiale, un „halo" de „deschidere" necunoscut creierului electronic, şi care însoțeşte, cu siguranță, orice act uman de comunicare.

2. *Propoziții cu funcție sugestivă*

Să examinăm acum o frază ca *Omul acela vine de la Basrah.* Spusă unui locuitor din Irak, ea ar avea mai mult sau mai puțin acelaşi efect ca fraza despre Milano spusă unui italian. Spusă unei persoane absolut inculte şi fără noțiuni de geografie, ea ar putea-o lăsa indiferentă sau, cel mult, ar face-o curioasă, în fața acestei localități a cărei poziție e nesigură, despre care aude pentru prima dată, care provoacă în mintea ei un fel de gol, o schemă referențială ciuntită, un mozaic din care lipsesc pietricele. În sfârşit, unei a treia persoane,

menționarea orașului Basrah i-ar putea trezi imediat amintirea nu a unui punct geografic exact, ci a unui „loc" al fanteziei, cunoscut din lectura celor *O mie și una de nopți*. În acest caz, Basrah nu va constitui pentru acesta un stimul capabil să-l ducă imediat la un înțeles precis, ci îi va suscita un „câmp" de amintiri și de sentimente, senzația unei proveniențe exotice, o emoție complexă și estompată în care noțiunile imprecise se îmbină cu senzații de mister, indolență, magie, exotism. Ali-Baba, haşişul, covorul zburător, odaliscele, aromele și mirodeniile, spusele memorabile a o mie de califi, sunetul instrumentelor orientale, prudența levantină și șiretenia asiatică a negustorilor, Bagdadul... Cu cât mai nesigură este cultura sa sau mai înfierbântată imaginația, cu atât reacția va fi mai fluidă și nedefinită, contururile ei vor fi mai destrămate și estompate. Să ne amintim ce reușește să suscite o firmă comercială ca „Agendath Netaim" în mintea care monologhează a lui Leopold Bloom, în capitolul al patrulea din *Ulysses* (și în ce măsură acel *stream of consciousness* reconstruit de povestitor reușește, aici ca și în alte cazuri, să constituie un prețios document psihologic): în aceste aventuri ale minții care divaghează în fața stimulului imprecis, cuvântul „Basrah" își răsfrânge propria imprecizie și asupra termenilor precedenți, și o expresie ca *omul acela* ne conduce către un înțeles plin de mister, mult mai demn de interes; tot așa după cum verbul *vine* nu indică numai mișcarea dintr-un loc anume, ci evocă ideea unei călătorii pe care n-am întreprins-o niciodată, călătoria celui care vine de departe pe cărări de basm, călătoria ca arhetip. Mesajul (fraza) se deschide unei serii de *conotații* care depășesc cu mult ceea ce el *denotă*.

Ce diferență este între fraza *Omul acela vine de la Basrah* spusă unui locuitor din Irak și aceeași frază spusă fictivului nostru ascultător european? Nici una, sub aspect formal. Referențialitatea diferită a expresiei nu constă deci în expresia însăși, ci în receptor. Și totuși, posibilitatea de variație nu este întru totul străină propoziției în discuție: aceeași frază pronunțată de funcționarul unui birou de informații sau de cineva care vrea să ne suscite interesul pentru personaj, devine într-adevăr o *a doua frază* diferită. Evident, al doilea, alegând să spună

Basrah, îşi organizează formula lingvistică conform unei intenţii precise de sugestie: reacţia incertă a ascultătorului nu este întâmplătoare în faţa comunicării lui, ci constituie chiar efectul urmărit. Spunând *Basrah*, el nu vrea să denoteze numai un anumit oraş, ci să conoteze un întreg univers de amintiri pe care le atribuie ascultătorului. Cine comunică cu o astfel de intenţie ştie în egală măsură că haloul conotativ al unui ascultător nu va fi egal cu cel al altor ascultători eventual prezenţi; dar alegându-i în condiţii psihologice şi culturale identice, cel care comunică intenţionează tocmai să organizeze o comunicare cu efect nedefinit şi totuşi delimitat în raport cu ceea ce putem numi un „câmp de sugestivităţi". Locul, momentul, în care pronunţă fraza, auditoriul căruia i se adresează îi garantează o anumită unitate de câmp. Putem, într-adevăr, să prevedem că rostind-o cu aceleaşi intenţii, dar în biroul preşedintelui unei companii petrolifere, fraza nu ar produce acelaşi câmp de sugestivităţi.

Cel ce o pronunţă cu astfel de intenţii va trebui deci să se asigure împotriva unor dispersiuni ale câmpului semantic, să-şi orienteze ascultătorii în direcţia voită; dacă fraza ar avea o valoare strict denotativă, lucrul ar fi simplu; dar tocmai pentru că vrea să stimuleze un răspuns nedefinit, să creeze posibilitatea unei game de conotaţii, circumscrisă totuşi la un anumit cadru, una din soluţiile posibile va fi tocmai să accentueze o anumită ordine a sugestiilor, să repete stimulul recurgând la referinţe asemănătoare.

3. *Sugestia orientată*

Omul acela vine din Basrah, prin Bisha şi Dam, Shibam, Tarib şi Hofuf, Anaiza şi Buraida, Medina şi Khaibar în susul Eufratului până la Alep; iată un fel de a reitera efectul realizat cu mijloace întrucâtva primitive, capabile totuşi să complice cu sugestii fonice imprecizia referinţelor, materializând reacţia fantastică printr-un fapt auditiv.

Faptul de a susţine referirea imprecisă şi amintirea mnemonică printr-un apel mai direct la sensibilitate, realizat

printr-un artificiu fonetic, ne situează, fără îndoială, la limitele unei operații de comunicare deosebite pe care am putea-o indica, fie chiar şi în sens general, ca estetică. Ce anume a determinat trecerea la estetic? Încercarea mai hotărâtă de a uni un dat material – sunetul, cu un dat conceptual – semnificațiile puse în joc: încercare neîndemânatică şi rudimentară pentru că termenii mai pot fi încă înlocuiți, asocierea de sunet şi înțeles este aproape întâmplătoare, şi, în orice caz, convențională, întemeiată pe o anumită obişnuință, presupusă la ascultători, cu rostirea de nume asemănătoare legate de teritoriile Arabiei şi Mesopotamiei. Oricum, în fața acestui mesaj, receptorul este tentat nu numai să descopere o semnificație oricărui semnificant, dar să se oprească asupra complexului de semnificanți (în această fază elementară, să-i savureze ca fapte sonore, să-i conceapă ca „materie plăcută"). De asemenea, dacă nu chiar în primul rând, semnificanții trimit la ei înşişi. Mesajul apare ca *autoreflexiv*.[1]

Obiect de artă, rezultat al construcției conştiente, vehicul al unei anumite cote de comunicare, expresia examinată ne face să înțelegem prin ce mijloace se poate ajunge la ceea ce concepem ca efect estetic, dar se opreşte dincoace de o anumită limită. Să trecem deci la un exemplu mai promițător.

Hipolit se hotărăşte să-şi părăsească țara pentru a se avânta în căutarea zadarnică a lui Teseu; dar Teramene ştie că nu acesta este adevăratul motiv al plecării prințului şi ghiceşte o suferință mai tainică: ce-l face pe Hipolit să-şi părăsească locurile dragi ale copilăriei? Hipolit răspunde: acele locuri şi-au pierdut blândețea de demult de când au fost cotropite de o vitregă prezență: Fedra. Fedra e rea, e plămădită din ură, dar răutatea ei nu este numai un dat caracterologic. Ceva anume face din Fedra un personaj odios, un dușman implacabil şi acest lucru îl remarcă Hipolit; este ceva care constituie pe Fedra ca personaj tragic în esență, şi acest lucru vrea să-l comunice Racine spectatorilor lui, în aşa fel încât „caracterul" să rămână fixat de la început, iar ceea ce decurge din acesta să

1. „Să concepi mesajul ca atare, accentuând mesajul în sine, aceasta caracterizează funcția poetică a mesajului" (R. Jakobson, *op. cit.*, p. 218).

pară numai aprofundarea unei necesități fatale. Fedra este rea pentru că neamul ei este blestemat. E de ajuns o simplă enunțare genealogică pentru ca spectatorul să fie cuprins de oroare: tatăl ei este Minos, iar mama Pasifae. Spusă la un ghişeu al oficiului de stare civilă, fraza ar fi referențială cu exactitate; spusă în fața publicului tragediei, efectul ei este mult mai puternic şi nedefinit. Minos şi Pasifae sunt două ființe înspăimântătoare şi motivele care i-au făcut odioşi creează un efect de repulsie şi de teroare care te cuprinde numai la auzul numelor lor.

Minos este terifiant prin conotația lui infernală, Pasifae este odioasă prin actul bestial care i-a adus faima. La începutul tragediei, Fedra nu este încă nimic, dar în jurul ei se stabileşte o atmosferă de aversiune tocmai din cauza sentimentelor multiple pe care le evocă numai numele părinților ei, nume care, în plus, dobândesc culoarea legendei şi coboară în profunzimile mitului. Hipolit şi Teramene vorbesc într-un decor baroc, în alexandrini eleganți şi prețioşi; dar menționarea celor două personaje mitologice pregăteşte acum imaginația pentru noi sugestii. Prin urmare, tot efectul ar consta în cele două nume dacă autorul s-ar limita la o comunicare sugestivă în mod generic; dar Racine creează o *formă*, urmăreşte să realizeze un efect estetic. Este necesar ca aceste două nume să nu se prezinte sub forma unei comunicări întâmplătoare, lăsată în seama simplei forțe de sugestie dezordonată pe care o au. Dacă referința genealogică trebuie să stabilească coordonatele tragice ale evenimentelor care vor urma, comunicarea va trebui să se impună spectatorului în aşa fel încât sugestia să acționeze fără greş şi, o dată realizată, să nu se consume în jocul de referințe la care a fost invitat spectatorul; este necesar ca el să poată reveni cât vrea şi de mai multe ori la forma expresiei propuse pentru a găsi întotdeauna în ea impulsul pentru noi sugestii. O expresie ca *Omul acela vine din Basrah* are efect la prima rostire, apoi aparține repertoriului celor deja ştiute; după prima surpriză şi după prima divagație, cel ce o aude a doua oară nu se mai simte invitat la o nouă călătorie imaginară. Dar dacă, ori de câte ori revin la expresie, găsesc motive de plăcere şi mulțumire, dacă invitația la acest itinerar

mental îmi este oferită de structura materială care mi se oferă sub o aparență plăcută, dacă formula propunerii va fi atât de reușită încât mă va uimi de fiecare dată prin eficacitatea ei, dacă voi afla în ea un miracol de echilibru și necesitate de organizare, care va face cu neputință să separ de-acum încolo referința conceptuală de impulsul sensibil, atunci surpriza acestei fuziuni va produce de fiecare dată un joc complex al imaginației. Imaginația e capabilă acum să se bucure de referința nedefinită, dar nu numai de ea, ci împreună cu ea să se bucure de felul în care indefinitul îmi este stimulat, de felul definit și echilibrat prin care îmi este sugerat indefinitul, de precizia mecanismului care mă invită la imprecizie. Atunci voi raporta orice reacție conotativă, orice explorare a teritoriului vagului și sugestiei la formula originară, pentru a verifica dacă aceasta o presupune și o conține și de fiecare dată voi putea să descopăr în ea noi posibilități de orientare a imaginației mele. În același timp, prezența formulei originare, bogată în posibilități de sugestie și totuși rigidă și neîndoielnică în felul în care se propune sensibilității mele, se va constitui pentru mine ca îndreptar al itinerarului mental, ca delimitare a câmpului de sugestie.

Astfel, Racine rezumă genealogia sa într-un singur vers, într-un alexandrin care duce la maximum de virtuozitate incisivitatea lui caracteristică și natura lui simetrică, distribuind cele două nume în cele două jumătăți ale versului, ocupând pe cea de-a doua cu numele mamei, capabil de o sugestie mai profundă și mai atroce:

Depuis que sur ces bords les Dieux ont envoyé
La fille de Minos et de Pasiphaé

Acum complexul semnificațiilor, cu arsenalul lor de conotații multiple, nu-și mai aparține și nu mai aparține nici măcar spectatorului care, datorită lui, mai poate urmări închipuiri nebuloase (poate să sară de la amintirea lui Pasifae la considerații morbide sau moralizatoare cu privire la împreunarea bestială în general, la forța pasiunii necontrolate, la barbaria mitopoeticei clasice sau la înțelepciunea ei originară...). Acum

cuvântul aparţine versului, măsurii lui certe, contextului de sunete în care este cuprins, ritmului cu neputinţă de frânat al elocinţei teatrale, dialecticii irezistibile a acţiunii tragice. Sugestiile sunt dorite, stimulate, reamintite în mod explicit, dar în limitele prestabilite de autor sau, mai bine zis, de maşina estetică pe care a pus-o în funcţiune. Maşina estetică nu ignoră capacităţile personale de reacţie ale spectatorilor; dimpotrivă, le antrenează în joc şi face din ele condiţia necesară a funcţionării şi succesului ei, dar le orientează şi le stăpâneşte. Emoţia, simplă reacţie pragmatică pe care ar fi declanşat-o simpla eficacitate de denotaţie a celor două nume, se amplifică acum şi se precizează, dobândeşte ordine şi se identifică cu forma din care provine şi în care se aşază; nu se limitează prin ea, ci se amplifică datorită ei (devine una din conotaţiile ei); nici forma nu rămâne marcată de o singură emoţie, ci de gama infinită a emoţiilor distincte pe care le provoacă şi le orientează, ca pe nişte conotaţii posibile ale versului, ale versului ca formă articulată de semnificanţi care semnifică mai presus de orice articularea lor structurală.

Stimulul estetic

În acest moment putem trage concluzia că o diviziune a limbajului în *referenţial* şi *emotiv*, chiar dacă foloseşte ca introducere utilă în problema folosirii estetice a limbajului, nu o rezolvă; am văzut mai întâi că diferenţa între referenţial şi emotiv priveşte nu atât structura expresiei, cât mai ales *întrebuinţarea* ei (şi deci contextul în care este pronunţat). Am găsit o serie de fraze referenţiale care, comunicate cuiva în anumite împrejurări, dobândeau valoare emotivă; şi am putea la fel de bine să găsim un anumit număr de expresii emotive care în anumite situaţii dobândesc valoare referenţială. Să ne gândim la anumite semnale de pe o autostradă ca, de pildă, „Atenţie!", care indică, fără îndoială, apropierea unui pasaj de nivel şi deci a unei porţiuni pe care sunt interzise depăşirile şi viteza mare.

În realitate, folosirea unei expresii într-un anumit scop (referențial sau emotiv) se prevalează întotdeauna de ambele posibilități de comunicare ale expresiei și ni se pare tipic cazul anumitor comunicări sugestive în care haloul emotiv se stabilește tocmai pentru că semnul folosit ca ambiguu este perceput în același timp ca referință exactă la ceva anume. Semnul „Minos" presupune înțelesul cultural-mitologic la care semnul se referă în mod univoc și, în același timp, presupune valul de conotații care se asociază cu amintirea personajului și reacția instinctivă la aceleași sugestii fonice pe care el le suscită (și care sunt pătrunse și amestecate cu conotații confuze și neclar codificate, cu ipoteze asupra conotațiilor, cu conotații arbitrare).[1]

Ajunși în pragul reușitei estetice, ne-am dat seama că valoarea estetică nu aparține discursului emotiv mai mult decât ar aparține discursului referențial; teoria metaforei, de pildă, prevede o întrebuințare variată a referințelor. Întrebuințarea

1. Putem corecta rigiditatea primelor distincții făcute de Ogden și Richards prin concluziile lui Ch. Stevenson (*Ethics and Language*, Yale, University Press, 1944, cap. III, pct. 8), pentru care, în limbaj, creșterea dispozițiilor descriptive (referențiale) și emotive nu reprezintă două procese izolate: Stevenson examinează cazul expresiei metaforice în care aspectele de cunoaștere influențează aspectele emotive ale discursului total. În consecință, semnificația descriptivă și emotivă sunt „*aspecte* distincte ale unei situații totale, cu părți ale ei ce pot fi studiate izolat". Și identifică, de asemenea, un tip de semnificație care nu este nici descriptiv, nici numai emotiv, ci provine dintr-o formă de incoerență gramaticală și produce un fel de „perplexitate filozofică" sau de „semnificație confuză" (și am fi tentați să ne gândim la cuvintele deschise și ambigue ale lui Joyce). Stevenson încheie că „poate exista, astfel, o semnificație emotivă dependentă de o semnificație descriptivă, cum am și văzut; și, de asemenea, o semnificație emotivă care depinde de o semnificație confuză". Cercetările formaliștilor ruși au dus la rezultate asemănătoare. În anii 20, Șklovski și Iakubinski asimilează poezia cu *funcția emotivă* a limbajului. Dar în curând acest punct de vedere a fost corectat, îndeosebi printr-o formalizare crescândă a expresiei poetice. În 1925 Tomașevski trece pe planul al doilea funcția semnificativă a limbajului poetic pentru a conferi o autonomie absolută *structurilor verbale* și *legilor imanente* ale poeziei. Apoi, în jurul anilor '30, structuraliștii de la Praga încercau să vadă în opera poetică o *structură pluridimensională* în care nivelul semantic apare integrat în altele. „Formaliștii autentici negaseră prezența ideilor și a emoțiilor în opera poetică și se limitaseră să declare în mod dogmatic că este cu neputință să se deducă vreo concluzie dintr-o operă literară; în schimb, structuraliștii au pus accentul pe ambiguitatea inevitabilă a propoziției poetice care se situează în mod precar la diverse nivele semantice." (Victor Erlich, *Russian Formalism*, Haga, 1955.)

estetică a limbajului (limbajul poetic) implică, deci, un uz emotiv al referinţelor şi un uz referenţial al emoţiilor, pentru că reacţia sentimentală se manifestă ca realizare a unui câmp de semnificaţii conotate. Toate acestea se obţin printr-o identificare între semnificant şi semnificat, între „vehicul" şi „modalitate", cu alte cuvinte, semnul estetic este ceea ce Morris numeşte *semn iconic*, în care trimiterea la valoarea semantică nu se epuizează prin referirea la *denotatum*, ci se îmbogăţeşte necontenit ori de câte ori este consumată estetic, valorificând întruparea lui unică în materia din care se structurează; semnificatul ricoşează fără încetare în semnificant şi se îmbogăţeşte cu noi ecouri[1]; toate acestea nu se întâmplă printr-un miracol inexplicabil, ci prin însăşi natura interactivă a raportului gnoseologic, aşa cum poate fi explicat din punct de vedere psihologic, adică înţelegând semnul lingvistic în termenii „câmpului de stimuli". Stimulul estetic apare astfel structurat

1. După Ch. Morris (*Signs, Language, Behavior*, Prentice-Hall, New York, 1946), „un semn este *iconic* în măsura în care el însuşi are proprietăţile denotaţiilor sale". Definiţia, vagă în aparenţă, este de fapt foarte strictă pentru că Morris sugerează că un portret nu poate fi iconic „pentru că pânza pictată nu are structura pielii şi nici capacitatea de a vorbi şi de a se mişca proprie persoanei pictate" (p. 42). În realitate, Morris însuşi corectează mai apoi stricteţea definiţiei, admiţând că iconicitatea este o problemă de grad: onomatopeea ar apărea astfel ca un excelent exemplu de iconicitate afectată de limbaj (p. 258); şi s-ar putea depista caracteristici iconice în acele manifestări ale poeziei în care se adecvează stilul şi conţinutul, materia şi forma (p. 263). În acest caz, iconicitatea devine sinonimă cu fuziunea organică a elementelor operei, în sensul pe care încercăm să îl lămurim. Morris va încerca apoi să definească iconicitatea proprie artei explicând că „semnul estetic este un semn iconic care desemnează o valoare" (*Science, Art and Technology*, în *Kenyon Review*, I, 1939) tocmai în sensul că ceea ce caută consumatorul în semnul estetic este forma lui sensibilă şi modul în care se postulează. În acest sens, această caracteristică a semnului estetic este subliniată de Wellek şi Warren (*Teoria literaturii*, în româneşte de Rodica Tiniş, E.L.U., Bucureşti, 1967) când afirmă că „poezia organizează o schemă unică şi irepetabilă de cuvinte dintre care fiecare este deopotrivă obiect şi semn şi este folosită într-un mod pe care nici un sistem din afara poeziei nu ar putea să-l prevadă" (p. 251), şi de către Philipp Wheelwright (*The Semantics of Poetry*, în *Kenyon Review*, XI, 1940), când defineşte semnul estetic ca plurisemn „opus monosemnului referenţial" şi aminteşte că plurisemnul „este reflexiv din punct de vedere semantic, în sensul că este o parte din ceea ce semnifică." *Cf.*, de asemenea, şi Galvano Della Volpe, *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano, 1960: discursul poetic este *plurisens*, nu *univoc* ca discursul ştiinţific, tocmai din cauza naturii lui *organice* şi *contextuale*.

încât în faţa lui receptorul nu poate îndeplini simpla operaţie pe care i-o îngăduie orice comunicare cu întrebuinţare strict referenţială: să separe componentele expresiei pentru a identifica fiecare termen de referinţă în parte. În stimulul estetic, receptorul nu poate să izoleze un semnificant pentru a-l raporta în mod univoc la semnificaţia lui denotativă: trebuie să capteze un *denotatum* global. Întrucât fiecare semn apare legat de un altul şi primeşte de la altele fizionomia lui completă, el semnifică în mod vag. Neputând fi înţeleasă decât în legătură cu alte semnificaţii, orice semnificaţie trebuie să fie percepută ca *ambiguă*.[1]

În câmpul stimulilor estetici, semnele apar legate de o necesitate care apelează la obişnuinţa înrădăcinată în sensibilitatea receptorului (ceea ce se numeşte gust – un fel de cod care se sistematizează în mod istoric); fiind legaţi de rimă, de metru, de convenţii de proporţie, de raporturi de instituire prin referire la real, la verosimil, la „opinie" sau la „obişnuinţă stilistică", stimulii se prezintă ca un tot pe care consumatorul îşi dă seama că nu îl poate sfărâma. Îi este deci cu neputinţă să izoleze referinţele şi trebuie să capteze implicaţia complexă pe care i-o impune expresia. Aceasta face ca semnificaţia să fie multiformă şi nu univocă, şi ca prima fază a procesului de înţelegere, prin însăşi varietatea ei, să-i lase pe consumatori în egală măsură satisfăcuţi şi nesatisfăcuţi. De aici decurge a doua revenire la mesaj, dispunând acum de o schemă de semnificări complexe

1. Stevenson (*op. cit.*, cap. III, pct. 8) aminteşte că nu există doar o ambiguitate semantică (el vorbeşte de *vagueness*), aceea, de pildă, a termenilor etici, ci şi o ambiguitate a construcţiei sintactice a discursului şi, prin urmare, o ambiguitate pe planul gramatical al reacţiei psihologice. În termeni structuralişti, Jakobson afirmă că „ambiguitatea este o proprietate intrinsecă, inalienabilă, a oricărui mesaj centrat asupra lui însuşi; pe scurt, este un corolar obligatoriu al poeziei" (această teorie îl readuce la Empson şi la concepţia lui despre ambiguitate). „Supremaţia funcţiei poetice asupra funcţiei referenţiale nu face să dispară referenţa (denotaţia), ci o face ambiguă" (*Essais de linguistique générale*, p. 238). Despre cuvântul poetic, întrucât este însoţit de toate sensurile posibile, *cf.* Roland Barthes, *Y a-t-il une écriture poétique*, în *Le degré zero de l'écriture*, Éd. de Seuil, Paris, 1953. Aceleaşi probleme le puneau formaliştii ruşi când afirmau că scopul poeziei este să facă perceptibilă ţesătura unui cuvânt în toate aspectele sale (*cf.* Eihenbaum, *Lermontov*, Leningrad, 1924). Cu alte cuvinte, pentru ei esenţa discursului poetic consta nu în absenţa, ci în multiplicitatea semnificaţiilor.

care au antrenat inevitabil în operație memoria unor experiențe trecute trăite de noi; a doua receptare va fi, prin urmare, îmbogățită de o serie de amintiri antrenate care interacționează cu semnificațiile reținute în al doilea contact; și care, la rândul lor, vor fi de la început diferite de cele din primul contact, pentru că, prin complexitatea lui, stimulul va permite în mod automat ca noua receptare să aibă loc dintr-o perspectivă diferită, potrivit unei noi ierarhii a stimulilor. Receptorul, întorcându-și din nou atenția la complexul de stimuli, va aduce acum în prim-plan semne pe care inițial le privise în racursiu, și invers. În actul transactiv în care se alcătuiesc bagajul de amintiri antrenate în experiență și sistemul de semnificații apărut în faza a doua, împreună cu sistemul de semnificații rezultat din cea dintâi (și intervenind ca amintire, ca „armonică" în a doua fază de înțelegere) se constituie o mai bogată semnificație a expresiei originare. Și cu cât înțelegerea se complică mai mult, cu atât mesajul originar – așa cum este el constituit de materia care îl realizează – în loc să se epuizeze apare reînnoit, gata pentru „lecturi" mai aprofundate. Se declanșează acum o adevărată reacție în lanț, tipică pentru acea organizare de stimuli pe care obișnuim să o indicăm ca „formă". Teoretic, această reacție nu poate fi oprită și încetează de fapt atunci când forma încetează de a mai fi un stimul pentru receptor; dar, în cazul acesta, intră în mod vădit în joc slăbirea atenției: un fel de obișnuință cu stimulul, prin care, pe de o parte, semnele care îl compun – din cauza unei intense solicitări, întocmai ca un obiect privit prea mult sau un cuvânt al cărui înțeles ni l-am reprezentat de nenumărate ori – produc un fel de sațietate și apar obtuze (acolo unde este vorba de fapt numai de o obtuzitate temporară a sensibilității noastre); pe de altă parte, purtate de mecanismul obișnuinței, amintirile pe care le antrenăm în actul percepției, în loc să fie un produs proaspăt al memoriei excitate, se constituie ca scheme, rezumate ale amintirilor antrenate mai înainte. Aici se blochează procesul de consum estetic și forma, în momentul când este primită, este redusă la o schemă convențională, în care sensibilitatea noastră, provocată în mod excesiv, vrea să se odihnească. Aceasta ni se întâmplă când ne dăm seama că ascultăm și apreciem de prea mulți ani o anumită bucată mu-

zicală; soseşte momentul când bucata continuă să ne apară frumoasă, dar numai pentru că ne-am obişnuit să o considerăm ca atare; în realitate, ascultând-o acum, ne bucură amintirea emoţiilor pe care le-am trăit cândva; de fapt, nu mai trăim nici o emoţie şi sensibilitatea noastră, nemaifiind stimulată, nu mai târăşte imaginaţia şi inteligenţa noastră în noi aventuri ale înţelegerii. Pentru noi, şi timp de o anumită perioadă, forma s-a consumat.[1] Deseori, trebuie să reîmprospătezi sensibilitatea, impunându-i o pauză îndelungată. Revenind după mult timp la acest fragment, ne descoperim iarăşi proaspeţi şi uimiţi în faţa sugestiilor lui; dar nu numai pentru că ne-am dezobişnuit de efectul acelor stimuli acustici organizaţi într-un anumit mod; cel mai adesea, în acest interval, inteligenţa noastră s-a maturizat, memoria noastră s-a îmbogăţit, cultura noastră s-a adâncit; aceasta este suficient pentru ca forma originară să poată deştepta zone ale inteligenţei şi ale sensibilităţii care nu existau înainte, care se recunosc acum în stimulul de bază şi sunt suscitate de acesta. Uneori, însă, se poate întâmpla ca nici o pauză să nu ne mai redea uimirea şi plăcerea de altădată, şi ca forma respectivă să fie cu desăvârşire moartă pentru noi; aceasta poate să însemne fie că progresul nostru intelectual s-a oprit, fie că opera, ca organizare de stimuli, se adresa unui receptor diferit de ceea ce suntem noi acum; o dată cu noi s-au modificat şi alţi receptori: dovadă că forma, născută într-un cadru cultural, devine inutilă într-un alt cadru, stimulii ei îşi păstrează capacitatea de referinţă şi de sugestie pentru oamenii unei alte perioade, nu pentru noi. În cazul acesta, suntem protagoniştii unei modificări mai ample a gustului şi culturii şi experimentăm una din acele pierderi ale congenialităţii între operă şi consumator ce caracterizează adesea o epocă culturală şi ne constrâng să scriem acele capitole critice numite „destinul cutărei opere". În acest caz, ar fi inexact să afirmăm că opera a murit (sau că oamenii epocii noastre au pierdut în mod iremediabil sentimentul adevăratei frumuseţi): acestea sunt expresii naive şi

1. Despre „consumul" formelor, al expresiilor lingvistice, vezi diversele observaţii ale lui Gillo Dorfles, de pildă, *Le oscillazioni del gusto* (cap. XVIII şi XIX); *Il divenire delle arti*, cap. V; şi eseul *Entropia e razionalità del linguaggio letterario*, în revista *Aut Aut*, nr. 18.

pripite ce se întemeiază pe presupusa obiectivitate şi fixitate a valorii estetice, ca dat care îşi păstrează independenţa faţă de procesul transactiv. În realitate, pentru acea perioadă dată a istoriei omenirii (sau a istoriei noastre personale) s-au blocat anumite posibilităţi de tranzacţie comprehensivă. În fenomene relativ simple, cum ar fi, de pildă, înţelegerea unui anumit alfabet, aceste blocări ale posibilităţii transactive se pot explica cu uşurinţă: noi nu înţelegem astăzi limba etruscă pentru că i-am pierdut codul, acea tăbliţă comparativă care ne-a permis să descoperim cheia hieroglifelor egiptene. În schimb, în fenomene complexe ca înţelegerea unei forme estetice, în care interacţionează factori materiali şi convenţii semantice, referinţe lingvistice şi culturale, atitudini ale sensibilităţii şi iniţiative ale inteligenţei, motivele sunt mult mai complicate. Astfel încât, de obicei, lipsa de congenialitate este acceptată ca un fenomen misterios sau se încearcă negarea ei prin analize critice sofisticate care caută să demonstreze valabilitatea absolută şi metatemporală a neînţelegerii (cum a procedat Bettinelli cu Dante). De fapt, este vorba de fenomene estetice pe care estetica, putând în general să le stabilească posibilitatea[1], nu le poate explica în amănunt. Această sarcină revine psihologiei, sociologiei, antropologiei, economiei şi altor ştiinţe care studiază tocmai schimbările ce intervin în cadrul diferitelor culturi.

Această discuţie ne-a îngăduit să precizăm că impresia de profunzime mereu nouă, de totalitate inclusă, de „deschidere" pe care ni se pare că o recunoaştem mereu în orice operă de artă, se întemeiază pe dubla natură a organizării comunicative a unei forme estetice şi pe natura tipic transactivă a procesului de înţelegere. Impresia de deschidere şi totalitate nu se află în stimulul obiectiv, prin el însuşi determinat din punct de vedere material, şi nici în subiect – care prin el însuşi este disponibil tuturor deschiderilor şi nici uneia –, ci în raportul de cunoaştere în timpul căruia se efectuează deschideri produse şi dirijate de stimuli organizaţi conform unei intenţii estetice.

1. O vastă fenomenologie a raportului de interpretare cu referire la acele fenomene de congenialitate pe care se stabilesc posibilităţile şi greutăţile interpretării unei forme se poate găsi în Luigi Pareyson, *Estetica* (mai ales în cap. *Lettura, interpretazione, critica*, paragraful 16).

Valoarea estetică şi cele două „deschideri"

Prin urmare, *deschiderea* este, sub acest aspect, condiţia oricărui consum estetic, şi orice formă ce poate fi consumată, în măsura în care este înzestrată cu valoare estetică, este „deschisă". Şi este astfel, aşa cum am văzut, chiar şi atunci când artistul urmăreşte o comunicare univocă şi lipsită de ambiguitate.

În anumite poetici, cercetarea operelor deschise a evidenţiat, totuşi, în acelaşi timp o intenţie de deschidere *explicită* şi dusă la limita extremă: o deschidere care nu se bazează doar pe natura caracteristică a rezultatului estetic, ci chiar pe elementele care intră şi se constituie ca rezultat estetic. Cu alte cuvinte, faptul că o frază din *Finnegans Wake* dobândeşte o infinitate de semnificaţii nu se explică prin reuşita estetică, aşa cum se întâmplă cu versul lui Racine; Joyce urmărea ceva mai mult şi ceva deosebit, organiza estetic un aparat de semnificanţi care era prin el însuşi deschis şi ambiguu. Pe de altă parte, ambiguitatea semnelor nu poate fi separată de organizarea lor estetică, dimpotrivă, cele două valori se susţin şi se justifică reciproc.

Problema se va clarifica dacă vom compara două fragmente, unul din *Divina Comedie*, iar celălalt din *Finnegans Wake*. În cel dintâi, Dante vrea să explice natura Sfintei Treimi, să comunice, deci, conceptul cel mai înalt şi mai dificil din tot poemul său, un concept care, de altfel, a şi fost lămurit în mod univoc de speculaţia teologică şi putând avea, deci, cel puţin în ideologia dantescă, o singură interpretare, anume cea ortodoxă. Pentru aceasta poetul foloseşte cuvinte având fiecare date referenţiale precise şi spune:

O Luce eterna, che sola in Te sidi,
Sola t'intendi, e, da te intelletta
Et intendente te, ami ed arridi!

După cum am spus, ideea Treimii este explicată în mod univoc de teologia catolică şi noţiunea nu poate fi interpretată altfel; Dante acceptă o interpretare şi numai una: totuşi, prezentând conceptul într-o formulă absolut originală, legând

ideile exprimate de materialul fonic şi ritmic într-o asemenea măsură încât acesta nu exprimă numai noţiunea, ci şi sentimentul de contemplaţie plină de bucurie care însoţeşte înţelegerea lui (într-atât că în el valorile referenţiale şi cele emotive se contopesc într-o formă fizică indisolubilă), poetul face ca noţiunea teologică să se asocieze cu felul în care este expusă, în aşa fel încât din acest moment va fi cu neputinţă să ne amintim o formulare mai eficientă şi mai pregnantă a ei. Dimpotrivă, ori de câte ori reciteşti terţina, ideea misterului trinitar se îmbogăţeşte cu noi emoţii şi noi sugestii ale imaginaţiei, iar semnificaţia lui, deşi univocă, pare că se adânceşte şi se îmbogăţeşte cu fiecare lectură.

În schimb, Joyce, în capitolul V din *Finnegans Wake*, vrea să descrie scrisoarea misterioasă găsită într-o ladă de gunoi şi al cărui înţeles este indescifrabil şi obscur pentru că este pluriform; scrisoarea este însuşi *Finnegans Wake* şi reprezintă, în fond, o imagine a universului pe care romanul *Finnegans Wake* o oglindeşte pe plan lingvistic. Să o defineşti înseamnă, de fapt, să defineşti natura însăşi a cosmosului; definirea ei este importantă, tot aşa cum era pentru Dante definirea Treimii. Dar în timp ce despre Treime ni se dă o singură noţiune, cosmosul – *Finnegans Wake* – scrisoarea este un „haosmos" şi să-l defineşti înseamnă să indici, să sugerezi ambiguitatea lui esenţială. Prin urmare, autorul trebuie să vorbească de un obiect neunivoc, folosind semne neunivoce asociate conform unor raporturi neunivoce. Definiţia ocupă multe pagini ale cărţii, dar, de fapt, fiecare frază propune din nou, din altă perspectivă, ideea de bază şi chiar câmpul de idei. Să luăm deci una din ele, la întâmplare:

„From quiqui quinet to michemiche chelet and a jambebatiste to a brulobrulo! It is told în sounds in utter that, in signs so adds to, in universal, in polygluttural, in each ausiliary neutral idiom, sordomutics, florilingua, sheltafocal, flayflutter, a con's cubane, a pro's tutute, strassarab, ereperse and anythongue athall".

Caracterul haotic, polivalenţa, posibilitatea de interpretare multiplă a acestui *haosmos* scris în toate idiomurile, reflectarea istoriei interne (*Quinet, Michelet*), dar în forma ciclului lui Vico

(*jambebatiste*), polivalența unui lexic barbarizat (*polygluttural*), aluzia la Bruno ars pe rug (*brulobrulo*), cele două aluzii obscene care unesc într-o singură rădăcină păcatul și boala, iată o serie – numai o serie, apărută în urma unei prime cercetări de interpretare – de sugestii care provin din însăși ambiguitatea rădăcinilor semantice și din dezordinea construcției sintactice. Această pluralitate semantică nu determină încă *valoarea estetică*. Și, totuși, tocmai multiplicitatea etimoanelor creează îndrăzneala și bogăția sugestivă a fonemelor, mai mult, deseori un nou etimon este sugerat de raportul între două sunete, așa încât materialul auditiv și repertoriul referințelor se contopesc în mod indisolubil. Prin urmare, voința de a comunica în mod deschis și ambiguu influențează organizarea totală a discursului, determinând pregnanța sonoră, capacitatea de a provoca imaginația; iar organizarea formală pe care acest material o primește într-un echilibru de raporturi sonore și ritmice, se răsfrânge asupra jocului referințelor și sugestiilor, îmbogățindu-l și permițând o dispunere organică, așa încât, de acum încolo, nici cea mai mică rădăcină etimologică nu va mai putea fi dislocată din ansamblu.

Ceea ce se întâmplă în terțina dantescă și în fraza joyciană este de fapt un procedeu analog în scopul unei definiții a structurii efectului estetic: un anumit ansamblu de semnificații denotative și conotative se contopește cu valori fizice pentru a alcătui o formă organică. Ambele forme, privite sub aspectul lor estetic, se vădesc *deschise* în măsura în care constituie stimuli pentru un consum estetic mereu împrospătat și tot mai adânc. Totuși, în cazul lui Dante, este consumată într-un fel întotdeauna nou comunicarea unui mesaj *univoc*; în cazul lui Joyce, autorul vrea să fie consumat, într-un fel întotdeauna divers, un mesaj care prin el însuși (și datorită formei pe care a realizat-o) este *plurivoc*. Aici se adaugă bogăției tipice a consumului estetic o nouă formă de bogăție, pe care autorul modern și-o propune ca valoare care trebuie realizată.

Această valoare, pe care arta contemporană o urmărește în mod intenționat și pe care am încercat să o identificăm la Joyce, e aceeași pe care încearcă să o realizeze muzica serială, eli-

berând ascultătorul de rigorile obligatorii ale tonalității și înmulțind parametrii pe baza cărora urmează să organizeze și să guste materialul sonor; este identică cu cea urmărită de pictura nonfiguративă când încearcă să propună nu numai una, ci diferite direcții de lectură a unui tablou, sau cu aceea spre care tinde romanul când nu ne mai povestește o singură întâmplare și o singură intrigă, ci caută să ne îndrume, în aceeași carte, să descoperim mai multe evenimente și mai multe intrigi.

Este o valoare care nu se identifică în mod teoretic cu valoarea estetică pentru că este vorba de un *proiect* de comunicație care trebuie să se încorporeze într-o *formă* izbutită pentru a deveni eficace și care se realizează doar dacă este susținut de acea deschidere fundamentală, proprie oricărei forme artistice reușite. Dimpotrivă, această valoare, când este urmărită și realizată, caracterizează formele care o realizează în așa fel încât reușita lor estetică nu mai poate fi consumată, evaluată și explicată decât prin referire la ea (cu alte cuvinte, nu poți aprecia o compoziție atonală decât valorificând faptul că ea vrea să realizeze un fel de deschidere în comparație cu raporturile închise ale gramaticii tonale și este valabilă doar dacă reușește aceasta în mod deosebit).

Această valoare, acest fel de deschidere de gradul doi spre care ținteşte arta contemporană, ar putea fi definită ca o creștere și multiplicare a semnificațiilor posibile ale unui mesaj: dar termenul se pretează la echivoc pentru că mulți nu ar fi dispuși să vorbească de „semnificație" în legătură cu tipul de comunicație furnizat de un semn pictural nonfigurativ sau de o constelație de sunete.

Vom defini, deci, acest fel de deschidere drept o creștere de *informație*. Dar o astfel de definiție deplasează cercetarea noastră într-un alt plan și ne va obliga să stabilim posibilitățile de întrebuințare, în domeniul estetic, a unei „teorii a informației".

Deschidere, informație, comunicare

Poeticile contemporane, propunând structuri artistice care cer o angajare autonomă deosebită a consumatorului şi adesea o reconstruire, întotdeauna variabilă, a materialului propus, reflectă o tendinţă generală a culturii noastre către acele procese în care, în locul unei secvenţe univoce şi necesare de evenimente, se stabileşte, ca un câmp de probabilitate, o „ambiguitate" de situaţie, capabilă să stimuleze alegeri operative sau interpretative de fiecare dată deosebite.

Această situaţie estetică singulară şi dificultatea de a defini exact acea „deschidere" la care aspiră felurite poetici moderne ne determină acum să studiem un sector al metodologiilor ştiinţifice, acela al teoriei informaţiei, în care ni se pare că putem găsi indicaţii interesante pentru scopurile cercetării noastre. Indicaţii în două sensuri: pe de o parte, credem că anumite poetici reflectă, în felul lor, aceeaşi situaţie culturală din care au luat naştere cercetările asupra informaţiei; pe de altă parte, credem că anumite instrumente oferite de aceste cercetări pot fi folosite, făcând cuvenitele transformări, în domeniul estetic (ceea ce alţii au şi făcut, după cum vom vedea). Dar prevedem de pe acum obiecţia uşor de formulat că între cercetările ştiinţei şi operaţiile artei nu pot exista legături efective şi că orice paralelă instituită este absolut gratuită. Pentru a evita deci transpuneri directe şi superficiale va trebui să examinăm mai întâi principiile generale ale teoriei informaţiei,

fără să încercăm referiri la estetică, şi numai după aceea să vedem, dacă există, care sunt legăturile şi cu ce preţ mijloacele proprii unui domeniu pot fi folosite în celălalt.

I. Teoria informaţiei

Să stabilim o situaţie de comunicare dintre cele mai simple.[1] Trebuie să se ştie în aval când un bazin de apă, aşezat în adâncitura dintre doi munţi, atinge un anumit nivel de saturaţie, pe care îl vom defini ca nivel de alarmă.

Să definim nivelul de alarmă ca punct 0. Dacă există sau nu apă, dacă apa este sub punctul 0 sau deasupra lui, cu ce viteză urcă, toate acestea şi alte date constituie o serie de *informaţii* care îmi pot veni de la bazin şi pe care îl consider pentru aceasta drept un *Izvor* sau o *Sursă de informaţie.*

Să presupunem că în bazin există un aparat ce poate fi identificat cu o plută care, ajungând la nivelul 0, sensibilizează un aparat de transmisie, capabil să emită un semnal (de pildă, un semnal electric). Acest semnal străbate un *canal* (un fir electric, unde radio etc.) şi este captat în aval de un aparat *receptor*; acest receptor transformă din nou semnalul într-o formă anumită care constituie *mesajul* adresat *destinatarului.* În cazul nostru, destinatarul este un alt aparat, instruit special în acest scop, care, primind mesajul, are un declic şi conectează situaţia iniţială (de exemplu, un mecanism de *feed-back* menit să evacueze apa din bazin).

Un lanţ de comunicare de acest fel acţionează în multe aparate folosite ca homeostate care asigură, de exemplu, ca o anumită temperatură să nu depăşească o limită prestabilită, impunând corecţii succesive ale situaţiei termice la sursă, de îndată ce primesc un mesaj codificat. Acelaşi lanţ îl putem identifica într-o comunicaţie radiofonică. Sursa de informaţie

1. Exemplul care urmează este sugerat de eseul lui Tullio De Mauro, *Modelli semiologici – L'arbitrarietà semantica,* apărut în *Lingua e stile,* I, 1. Este una dintre iniţierile cele mai limpezi şi mai folositoare în problemele codificării.

este emițătorul mesajului care, după ce a fost identificat un anumit ansamblu de evenimente ce trebuie comunicate, le face să ajungă la transmițător (microfonul); acesta le transformă în semnale fizice care străbat un canal (unde hertziene) și sunt culese de un transmițător care le transformă din nou în mesaj (sunete articulate) pe care destinatarul îl va recepta. Când vorbesc unei alte persoane (cum spune Warren Weaver)[1], creierul meu este sursa de informație, iar creierul lui, destinatarul; sistemul meu vocal este emițătorul, iar urechea sa receptorul.

Dar, după cum vom vedea, în momentul în care introducem în raport două ființe umane, fiecare la câte un capăt al lanțului, raportul însuși se complică; să revenim, deci, la modelul nostru care are în vedere două mașini la polii opuși ai lanțului.

Pentru a avertiza destinatarul în momentul în care apa ajunge la nivelul 0, trebuie să-i trimitem un mesaj. Să ne închipuim acest mesaj ca un bec ce se aprinde în momentul respectiv – dar e limpede că aparatul destinatar, care nu are organe de simț, nu are nevoie să „vadă" un bec aprins; poate fi de ajuns un fenomen oarecare, ca declicul unui întrerupător, deschiderea unui circuit. Pentru că e mai simplu, să continuăm totuși să ne închipuim mesajul sub forma unui bec.

Becul constituie deja începutul unui cod: „bec aprins" înseamnă „nivel 0 atins", în timp ce „bec stins" înseamnă „sub 0". Codul stabilește o corespondență între un *semnificant* (becul aprins sau stins) și o *semnificație*. În cazul de față, semnificația este numai *dispunerea aparatului pentru a răspunde într-un anumit fel semnificantului.* Totuși, chiar și în acest sens, semnificația se deosebește de *referent*, adică de fenomenul real la care se referă semnul (adică nivelul 0), pentru că aparatul nu „știe" că apa a atins un anumit nivel, ci a fost instruit să atribuie o anumită valoare semnalului „bec aprins" și să-i răspundă în consecință.

Există, totuși, un fenomen cunoscut cum este *zgomotul.* Zgomotul este un deranjament care se introduce pe canal și poate modifica structura fizică a semnalului. Pot avea loc o

1. Warren Weaver, *The Mathematics of Communication*, în *Scientific American*, 181, 1949.

serie de descărcări electrice, o întrerupere neaşteptată de curent care face ca accidentul „bec stins" (din cauza întreruperii curentului) să fie înţeles ca mesaj („apă sub nivelul 0").

Pentru a reduce la minimum riscurile zgomotului, trebuie să complic codul. Să presupunem că instalez două becuri, A şi B. Când A este aprins, înseamnă că totul este în ordine, când A se stinge şi se aprinde B, înseamnă că apa este deasupra nivelului 0. În acest caz, am dublat „cheltuiala" comunicaţiei, dar am redus posibilitatea zgomotului. O întrerupere de curent ar stinge ambele becuri şi codul pe care l-am adoptat nu prevede „posibilitatea" „două becuri stinse": aş fi astfel în măsură să deosebesc nonsemnalele de semnale.

Pe de altă parte, există şi riscul ca o anumită defecţiune electrică să facă să se aprindă A în loc de B sau invers; pentru a preîntâmpina acest risc, va trebui să complic şi mai mult posibilităţile combinatorii ale codului. Voi introduce alte două becuri şi voi avea o serie ABCD, în baza căreia voi stabili: AC = nivel de siguranţă, iar BD = nivel 0. În felul acesta, voi reduce posibilităţile ca o serie de deranjamente pe canal să-mi poată falsifica mesajul.

Am introdus astfel în cod elemente de „redundanţă": întrebuinţarea a două becuri opuse altor două, pentru a spune ceea ce puteam să spun prin simpla alternanţă de aprins-stins la un singur bec, îmi permite să repet mesajul, să-l întemeiez pe o formă de repetiţie.

Dar redundanţa nu înseamnă doar că pot repeta mesajul pentru a-l face mai sigur; înseamnă, de asemenea, că acest cod, astfel complicat, *ar putea* să-mi permită să comunic alte tipuri de mesaje. Într-adevăr codul, care dispune de elementele ABCD, permite diverse combinaţii, de pildă: A – B – C – D – AB – BC – CD – AC – BD – AD – ABC – BCD – ACD – ABD şi, de asemenea, formele alternate „AB – CD" sau „A – C – B – D" şi aşa mai departe. Codul fixează un *repertoriu* de simboluri din care pot să aleg pe cele pe care le atribui unor anumite fenomene. Celelalte pot rămâne ca *rezervă*, ca posibilităţi nesemnificante (recognoscibile în cazul că se realizează ca zgomote), gata să indice alte fenomene care îmi par, eventual, demne de a fi comunicate.

Cu posibilitățile prestabilite arătate mai sus, codul meu poate să-mi indice ceva mai mult decât simplul nivel de pericol 0. Pot marca o serie de nivele care merg de la liniște absolută la prepericol (numindu-le nivele –3, –2, –1 etc.) și o serie de nivele deasupra lui 0 (+1, +2, +3) de la situația de alarmă la aceea de pericol maxim; și pot să fac să corespundă fiecăruia din aceste nivele o combinație a codului (care se realizează pe baza unor comenzi adecvate date mecanismelor de emisie și recepție).

Cu un astfel de cod, pe ce se bazează transmiterea unui semnal? Pe o *alegere alternativă*, pe care o putem indica ca o *opoziție între „da" și „nu"*. Sau becul este aprins, sau este stins (sau trece curent, sau nu trece). Chiar și în cazul când aparatul destinatar trebuie să răspundă pe baza instrucțiunilor primite la declicul unui întrerupător, la comunicarea unui impuls, procedeul nu se modifică. Există o opoziție binară, o oscilație maximă între 0 și 1, între da și nu, între deschis și închis.

Nu este cazul să stabilim aici dacă metoda binară însușită, după cum vom vedea, de teoria informației, este cel mai simplu artificiu pentru a descrie trecerea unei informații sau dacă orice tip de comunicație se bazează întotdeauna pe o mecanică binară (adică, dacă noi comunicăm întotdeauna, în orice fel, printr-o serie succesivă de alegeri alternative).

Faptul că diverse discipline, de la lingvistică la neuro-psihologie, folosesc metoda binară pentru a explica procesele de comunicare, indică în orice caz în această metodă motive de economie care o fac preferabilă altora.

Când știm care din cele două evenimente va avea loc, avem o informație. Se presupune că cele două evenimente au probabilități egale de realizare (și, deci, ignoranța noastră în privința disjuncției de probabilitate este maximă). Probabilitatea este raportul între numărul cazurilor favorabile realizării evenimentului și numărul cazurilor posibile. Dacă arunc în aer o monedă (și aștept să cadă capul sau pajura), am o probabilitate de 1/2 pentru fiecare față a monedei.

În cazul zarului care are șase fețe, pentru fiecare din ele am probabilitatea de 1/6 (în cazul că arunc două zaruri, probabilitatea ca două evenimente independente să aibă loc împreună,

să reuşesc să dau, de exemplu, şase şi cinci, este dată de produsul celor două probabilităţi: în acest caz ar fi 1/36).

Relaţia dintre o serie de evenimente şi seria probabilităţilor conexe este raportul dintre o progresie aritmetică şi o progresie geometrică, iar a doua serie reprezintă logaritmul celei dintâi.

Aceasta înseamnă că, dat fiind un eveniment şi 64 de probabilităţi de realizare diferite (de exemplu: care din careurile tablei de şah va fi aleasă?), când aflu care eveniment s-a realizat am obţinut o informaţie egală cu $\log_2 64$ (adică 6). Adică, pentru a identifica unul din cele şaizecişipatru de evenimente echiprobabile, au fost necesare şase disjuncţii sau alegeri binare.

Acest mecanism poate fi explicat mai bine de schema alăturată; reducând numărul elementelor în joc pentru a uşura operaţia, ea ne arată că, fiind date 8 evenimente a căror eventualitate nu poate fi prevăzută pentru că au probabilităţi egale de a se realiza, identificarea unuia din ele prin alegeri binare presupune trei mişcări de alegere, trei opţiuni, trei alternative.

Am indicat cu litere alfabetice punctele de despărţire binară. Se vede că pentru a identifica, de exemplu, evenimentul nr. 5, sunt necesare trei alegeri binare: 1) din A aleg între B şi B_2; 2) din B_2 aleg să mă îndrept către C_3; 3) din C_3 aleg să mă îndrept spre 5 şi nu spre 6.

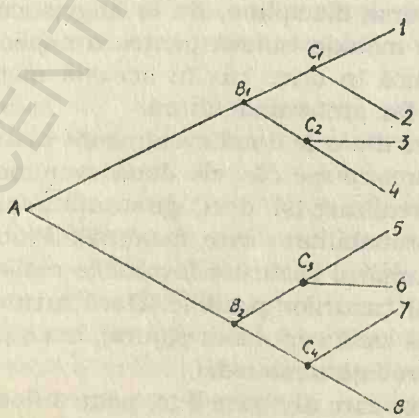


Fig. 1

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY

Pentru că trebuia să identificăm un eveniment din opt, expresia logaritmică a situației este:

$$\log_2 8 = 3$$

Teoria informației numește unitate de informație sau *bit* (de la *binary digit*, adică „semnal binar") unitatea de disjuncție binară care servește la identificarea unei alternative. Se va spune atunci că, în cazul identificării unuia din cele opt elemente, am primit 3 *bit* de informație; în cazul celor 64 de elemente primisem 6 *bit*.

Cu metoda disjuncției binare este posibilă individuarea unui eveniment dintr-un număr infinit de elemente posibile. Este de ajuns să procedăm în mod constant printr-o serie de bifurcări succesive, eliminând rând pe rând alternativele care se prezintă. Creierii electronici numiți „numerici" sau „digitali", lucrând cu viteze foarte mari, reușesc să procedeze prin disjuncții binare în sisteme de echiprobabilitate care antrenează un număr astronomic de elemente. Amintim că toate calculatoarele digitale funcționează pe baza alternativei simple trecere/nontrecere de curent, care poate fi simbolizată prin cele două valori. În acești termeni, poate îndeplini cele mai diferite operații, întrucât algebra lui Boole permite să se realizeze orice operație folosind disjuncțiile binare.

Cu toate acestea, cele mai recente cercetări lingvistice ne sugerează idea că și la nivelul sistemelor mai complicate, ca, de exemplu, acela al limbii verbale, informația rezultă prin disjuncție binară. Trebuie să ne gândim că toate semnele (cuvintele) unei limbi pot fi construite prin combinația unuia sau a mai multor *foneme*: fonemele sunt unități minime de emisie vocală înzestrate cu valoare de diferențiere; sunt scurte emisii vocale care se pot sau nu se pot identifica cu o literă a alfabetului și care – prin ele însele – nu au nici o semnificație: numai că *prezența unui fonem exclude pe cea a unui alt fonem care, dacă ar fi apărut în locul celui dintâi, ar fi schimbat înțelesul cuvântului.* De exemplu, în italiană pot să pronunț în mod diferit pe „e" din „*bene*" sau din „*cena*", dar varietățile

pronunției nu constituie o opoziție fonematică. În schimb, în engleză, cele două feluri diferite în care pronunț pe „i" în „*ship*" și în „*sheep*" (pe care dicționarul le notează diferit ca „ʃip" și „ʃi: p") alcătuiesc *opoziție* între două fenomene diferite (și, într-adevăr, în primul caz sensul este „navă", iar în al doilea „oaie"). Și în acest caz ar exista, deci, o informație care provine din alegerea efectuată între cei doi poli ai unei opoziții.

Să revenim, însă, la modelul nostru de comunicare. Am vorbit de „unitate de informație" și am stabilit că atunci când, de exemplu, mi se indică ce eveniment din opt posibile se va realiza, primesc 3 *bit* de informație. Dar valoarea „informație" *nu se identifică cu noțiunea care îmi este comunicată* și pentru faptul că, în teoria informației, înțelesul a ceea ce mi se comunică (faptul că evenimentul selectat din opt posibile este un număr, un nume de persoană, un bilet de loterie sau un simbol grafic) nu are importanță. Pentru teoria informației este important numărul de alternative necesare pentru a defini clar evenimentul. Și contează alternativele care, la sursă, se prezintă ca posibile. Informația nu este atât ceea ce se spune, ci *ceea ce poate fi spus*. Informația este *măsura unei posibilități de alegere în selecția unui mesaj*. Un mesaj calculabil într-un *bit* (alegerea între două posibilități echiprobabile) și unul calculabil prin 3 *bit* (alegerea între opt posibilități echiprobabile) se deosebesc prin numărul mai mare de alegeri posibile pe care a doua situație îl prezenta, la sursă, în comparație cu prima. În al doilea caz, mesajul informează mai mult pentru că, la sursă, exista o mai mare incertitudine cu privire la alegerea care urma să fie efectuată. Pentru a da un exemplu simplu și ușor de înțeles, într-un roman polițist există un *suspense* cu atât mai mare cu cât asasinul poate fi suspectat într-un număr mai mare de personaje, iar rezolvarea este mai neașteptată. *Informația reprezintă libertatea de alegere în construirea unui mesaj și deci trebuie considerată o proprietate statistică a sursei mesajelor.* Cu alte cuvinte, informația este acea valoare de echiprobabilitate între multe elemente combinabile, valoare care este cu atât mai mare cu cât sunt posibile mai multe alegeri: într-adevăr, într-un

sistem în care ar intra în joc nu două, nici opt, nici șaizeci și patru, ci *n* miliarde de evenimente echiprobabile, expresia

$$1 = \log_2 10^9 n$$

ar da o cifră mai mare. Iar cine ar primi un mesaj de la o astfel de sursă, identificând un eveniment printre cele *n* miliarde posibile, ar primi mulți *bit* de informație. Dar e limpede că informația *primită* ar reprezenta deja o reducere, o sărăcire a acelei bogății infinite de alegeri posibile care există *la sursă*, mai înainte ca evenimentul să fie ales și mesajul emis.

Informația măsoară, prin urmare, o situație de echiprobabilitate, de distribuție statistică uniformă, care există la sursă; această valoare statistică este aceea pe care teoreticienii informației, luând-o din termodinamică, o numesc *entropie*[1]. Într-adevăr, *entropia unui sistem este starea de echiprobabilitate spre care tind elementele lui.* Entropia este identificată cu o stare de *dezordine*, în sensul în care *ordinea este un sistem de probabilitate* care se introduce în sistem pentru a-i putea prevedea manifestarea. În teoria cinetică a gazelor se prevede, fiind dat un recipient despărțit în două sectoare unite printr-o trecere, existența pur teoretică a unui aparat, numit „demonul lui Maxwell", care ar trebui să permită moleculelor gazoase mai rapide să treacă într-un sector, iar celor mai lente să rămână în celălalt: în felul acesta s-ar introduce un principiu de ordine în sistem și s-ar putea prevedea o diferențiere termică; în realitate, „demonul lui Maxwell" nu există și moleculele de gaz, ciocnindu-se în dezordine, își nivelează vitezele respective creând, cum s-ar spune, o situație „medie", care tinde la echiprobabilitatea statistică: astfel, sistemul are entropia foarte ridicată și este imposibil să se prevadă mișcarea fiecărei molecule în parte.

Dar dacă toate literele alfabetului care se pot forma cu claviatura unei mașini de scris ar alcătui un sistem cu entropie foarte mare, am avea o situație de informație maximă. Urmând

1. *Cf.* Norbert Wiener, *Cibernetica*, Bompiani, Milano, 1953; C.E. Shannon, W. Weaver, *The Mathematical Theory of Information*, Urbana, 1949; Collin Cherry, *On Human Communication*; A.G. Smith, ed., *Communication and Culture* (partea I), New York, Holt, Rinehart and Winston, 1966.

un exemplu al lui Guilbaud, am spune că, întrucât într-o pagină dactilografiată pot fi prevăzute 25 de rânduri, fiecare cu câte 60 de intervale şi întrucât claviatura maşinii de scris (dată ca exemplu) are 42 de clape, fiecare din ele putând produce 2 caractere, şi adăugând intervalele (care au valoare de semn), maşina poate să producă astfel 85 de semne deosebite, se pune problema: dacă 25 de rânduri a câte 60 de intervale fac posibile 1 500 intervale, câte secvenţe diferite de 1 500 intervale se pot produce alegând fiecare din cele 85 de semne disponibile pe claviatură?

Se poate obţine numărul total al mesajelor de lungimea L pe care le dă o claviatură cu C semne, ridicându-l pe C la puterea L. În cazul nostru, ştim că am putea produce 85^{1500} mesaje posibile. Aceasta este situaţia de echiprobabilitate existentă la sursă; mesajele posibile sunt exprimate de un număr format din 2 895 de cifre.

Dar câte alegeri binare sunt necesare pentru a identifica unul din mesajele posibile? Un număr foarte mare, a cărui transmitere ar cere o însemnată cheltuială de timp şi energie, cu atât mai mult cu cât orice mesaj posibil, ştim bine, se compune din 1 500 intervale şi fiecare din aceste semne este identificat prin alegeri binare succesive din cele 85 de semne prevăzute de claviatură... Informaţia la sursă, ca libertate de alegere, este remarcabilă, dar posibilitatea de a o transmite identificând în ea un mesaj realizat devine foarte dificilă.[1]

Aici intervine funcţia ordonatoare a codului. Ce se obţine dacă introducem un cod? Se limitează posibilităţile de combinare între elementele în joc şi numărul elementelor care constituie repertoriul. În situaţia de echiprobabilitate a sursei, este introdus un sistem de probabilitate: anumite combinaţii sunt posibile, iar altele într-o măsură mai mică. Informaţia sursei scade, posibilitatea de a transmite mesaje creşte.

1. G.T. Guilbaud, *La Cybernétique*, P.U.F., Paris, 1954.

Shannon[1] definește informația unui mesaj care presupune *N* alegeri din *h* simboluri, ca

$$1 = N \log_2 h$$

(formulă care amintește de cea a entropiei).

Un mesaj care trebuie selecționat dintr-un număr foarte mare de simboluri, între care sunt posibile un număr astronomic de combinații, ar fi foarte informativ, dar ar fi netransmisibil pentru că ar necesita prea multe alegeri binare (și alegerile binare costă, pentru că pot fi impulsuri electrice, mișcări mecanice, sau chiar simple operații mentale, iar orice canal de transmisie nu poate permite decât trecerea unui anumit număr de asemenea alegeri). Deci, pentru ca transmisia să fie posibilă, se pot forma mesaje, trebuie să reducem valorile lui *N* și *h*. Este mult mai simplu să transmiți un mesaj care trebuie să furnizeze informații despre un sistem de elemente ale căror combinații sunt dirijate de un sistem de posibilități prestabilite. Alternativele sunt mai puține, comunicarea este mai ușoară.

Codul introduce, prin criteriile lui de ordine, aceste posibilități de comunicare; *codul reprezintă un sistem de probabilitate suprapus echiprobabilității sistemului inițial pentru a permite să-l domine comunicativ.* În orice caz, nu valoarea statistică „informație" cere acest element de ordine, ci posibilitatea de a o transmite.

Prin suprapunerea codului, o sursă cu entropie mare, cum era claviatura mașinii de scris, își reduce posibilitățile de alegere; în momentul în care, având codul limbii italiene, încep să scriu, sursa are o entropie mai mică, cu alte cuvinte, din claviatură nu se pot produce 85^{1500} mesaje posibile pe o pagină, ci un număr mult mai mic determinat de reguli de probabilitate corespunzătoare unui sistem de așteptări și, deci, mult mai previzibil. Chiar dacă (în mod firesc) numărul mesajelor posibile într-o pagină dactilografiată este întotdeauna foarte mare,

1. Prima formulare a legii se găsește în R.V.L. Harthley – *Transmision of Information*, în *Beil System Tech. J.*, 1928. Vezi, de asemenea (în afară de Cherry, *op. cit.*), Anatol Rapaport, *What is Information?*, în *ETC*, nr. 10, 1953 (reprodus apoi în *Communication and Culture*, *op. cit.*).

totuşi, sistemul de probabilitate introdus de cod exclude posibilitatea ca mesajul meu să prevadă secvenţe de litere ca „WXWXXsdeWVXVXC" (pe care limba italiană nu le admite decât în cazul formulărilor metalingvistice cum este cea de faţă); exclude posibilitatea ca după secvenţa de simboluri „ass" să apară litera „q" şi lasă să se prevadă în schimb apariţia uneia din cele cinci vocale (de a cărei apariţie ar putea depinde apoi, cu o probabilitate măsurabilă pe baza dicţionarului, cuvântul *asse* sau *assimilare* sau *assumere* şi aşa mai departe). Existenţa codului, deşi permite combinaţii de diverse feluri, limitează enorm numărul alegerilor posibile.

În concluzie, vom defini codul ca sistemul care stabileşte: 1) *un repertoriu de simboluri care se disting prin opoziţie reciprocă*; 2) *regulile lor de combinaţie*; 3) *şi, eventual, corespondenţa de la termen la termen între fiecare simbol şi o anumită semnificaţie* (fără ca un cod să trebuiască în mod necesar să aibă aceste trei caracteristici la un loc).[1]

Cele spuse ne îngăduie să revenim la modelul nostru iniţial.

În bazinul cu apă pot avea loc fenomene diverse. Apa ar putea să atingă niveluri infinite, deosebite prin diferenţe infinitezimale. Dacă ar trebui să comunic toate nivelurile posibile, ar trebui să întrebuinţez un repertoriu foarte vast de simboluri şi, de fapt, nu mi-ar folosi la nimic să ştiu că apa a crescut sau a scăzut cu un milimetru sau doi. Selectez atunci situaţii discontinue, deosebite, decupate din continuitatea faptelor posibile şi le aleg ca trăsături *pertinente* în scopul comunicaţiei care mă interesează. Când am stabilit că mă interesează să ştiu dacă apa trece de la nivelul –2 la nivelul –1, nu mă interesează faptul că (mai apoi) apa este cu câţiva centimetri sau câţiva milimetri deasupra lui –2. Nivelul nu va mai fi –2 decât atunci când va fi deja –1. Restul nu mă interesează, nu este pertinent. Pot, prin urmare, să elaborez un cod care, din numeroasele combinaţii posibile între cele patru

1. Maşina din modelul nostru exclude punctul 3. Semnalele pe care le primeşte nu corespund unul semnificat (în cel mai bun caz corespund doar pentru acela care a stabilit codul).

simboluri A, B, C şi D, prevede doar câteva ca fiind cele mai probabile. De exemplu:

A B C D	elemente lipsite de semnificație, cu valoare strict diferențială	AB = −3 BC = −2 CD = −1 ABC = 0 AC = +1 BD = +2 AD = +3	BCD ACD ABD AB − CD A − C − B − D etc.	combinații care nu sunt prevăzute

În acest sens, aparatul destinatar poate fi instruit în aşa fel încât să răspundă într-un mod adecvat combinațiilor prevăzute şi să nu răspundă combinațiilor neprevăzute, receptându-le ca zgomot. Nimic nu ne împiedică, cum s-a şi spus, să folosim combinațiile neprevăzute când vom vrea să diferențiem şi mai mult nivelele, identificând astfel alte trăsături pertinente în cod.

Trebuie să observăm acum că, încă din acest punct al discuției, noțiunea de informație, ca posibilitate şi libertate de alegere la sursă, s-a despărțit în două concepte, egale sub aspect formal (este vorba de o măsură a libertății de alegere), dar diferite din punct de vedere denotativ. Există, într-adevăr, o *informație a sursei*; aceasta (în lipsa elementelor hidrografice şi meteorologice care să-mi permită să formulez prevestiri) este considerată ca echiprobabilitate; apa se poate găsi în toate nivelurile posibile.

Această informație a sursei este corectată de cod, care stabileşte un sistem de probabilitate. El înlocuieşte dezordinea statistică a sursei printr-o ordine probabilistică.

Există, de aceea, o *informație a codului*: într-adevăr, pe baza codului pot să elaborez şapte mesaje deosebite şi echiprobabile. Codul a introdus în interiorul sistemului fizic o ordine şi a redus posibilitățile de informație dar, în raport cu mesajele pe care le poate produce, constituie el însuşi, chiar şi în formă redusă, un sistem echiprobabil care poate fi limitat numai de emisia unui mesaj anumit. Mesajul particular reprezentând o

formă concretă, alegerea uneia şi nu a altei secvenţe de simboluri, constituie o ordine definitivă (vom vedea mai apoi în ce măsură) care se suprapune dezordinii (parţiale) a codului.

Vom spune, deci, că noţiuni ca aceea de informaţie (opusă mesajului), de dezordine (opusă ordinii), de echiprobabilitate (opusă sistemului de probabilitate), sunt, toate, noţiuni relative. Sursa este entropică în raport cu codul care îi limitează elementele pertinente în scopul comunicării, dar codul posedă o entropie relativă în raport cu mesajele nedefinite pe care le poate produce.

Ordine şi dezordine sunt noţiuni relative; eşti ordonat în raport cu o dezordine precedentă şi dezordonat în comparaţie cu o ordine următoare, tot aşa cum eşti tânăr în comparaţie cu propriul tată şi bătrân în comparaţie cu propriul fiu, libertin faţă de un sistem de reguli morale şi retrograd faţă de unul mai îngăduitor.

Semnificaţie şi informaţie în mesajul poetic

Ce înţeles dobândesc aceste noţiuni când sunt aplicate acelui tip particular de mesaj care este mesajul estetic? În mod obişnuit, cuvântul poetic este considerat acela care, punând într-un raport absolut nou sunetul şi noţiunea, sunetele şi cuvintele între ele, unind fraze în mod neobişnuit, comunică, împreună cu o anumită semnificaţie, o emoţie neobişnuită într-o asemenea măsură că emoţia apare chiar şi atunci când semnificaţia nu devine de la început limpede. Să ne închipuim un îndrăgostit care vrea să exprime următoarea idee şi o exprimă conform tuturor regulilor de probabilitate pe care i le impune vorbirea: „Uneori, când încerc să-mi amintesc unele evenimente care mi s-au întâmplat demult revăd, parcă, cursul unei ape; apa care curgea era rece şi limpede. Amintirea acestui curs de apă mă impresionează în chip deosebit pentru că lângă el obişnuia să se aşeze femeia de care eram îndrăgostit atunci şi de care sunt şi acum îndrăgostit. Sunt atât de îndrăgostit de această femeie încât, printr-o deformare tipică tuturor îndrăgostiţilor, sunt tentat ca dintre atâtea fiinţe umane de sex

feminin care există pe lume să o am în vedere numai pe ea. Trebuie să adaug, dacă mi se îngăduie expresia, că acel curs de apă, prin faptul că rămâne asociat în memoria mea de amintirea femeii pe care o iubesc (şi trebuie să spun că această femeie este foarte frumoasă), îmi produce în suflet o anumită dulceață; acum, eu, printr-un alt procedeu comun îndrăgostiților, atribui acea dulceață pe care o simt cursului de apă din cauza căruia o simt: eu atribui deci dulceața cursului de apă ca şi cum aceasta ar fi o calitate a lui. Asta vroiam să spun; nădăjduiesc că am vorbit limpede." Aşa ar suna fraza îndrăgostitului nostru dacă, vrând să comunice un înțeles firesc şi pe înțelesul tuturor, ar respecta toate legile redundanței. Noi am înțelege ceea ce spune dar, poate, după o vreme, am uita cele spuse. Dacă însă îndrăgostitul se numeşte Francesco Petrarca, încălcând regulile construcției obişnuite, folosind metafore îndrăznețe, eliminând trecerile logice, uitând chiar să ne prevină că vorbeşte de un fapt rememorat şi lăsând să se înțeleagă aceasta numai din întrebuințarea unui perfect, ne va spune: *Chiare, fresche e dolci acque – dove le belle membra – pose colei che sola a me par donna.* Procedând astfel, în numai 16 cuvinte reuşeşte să ne spună, pe de o parte, că îşi reaminteşte, pe de altă parte, că mai iubeşte încă şi ne exprimă intensitatea iubirii lui chiar prin mişcarea extrem de vie a acestei amintiri care se manifestă într-un strigăt, cu instantaneitatea unei viziuni prezente. Nicicând ca în acest caz nu vom putea simți violența şi dulceața unei iubiri, forța dureroasă a unei amintiri. Primind această comunicare, am acumulat un procent enorm de informație cu privire la iubirea lui Petrarca şi la esența iubirii în general. Între cele două discursuri prezentate nu este nici o deosebire de *semnificație*; deci, în al doilea caz, originalitatea organizării, imprevizibilitatea în raport cu un sistem de probabilitate, dezorganizarea introdusă în el este singurul element care a determinat o creştere de informație.

Să prevenim acum o obiecție uşor de făcut: nu numai creşterea imprevizibilității dă farmec discursului poetic; în cazul acesta, ar trebui să fie mult mai poetice versurile lui Burchiello, care spun: *Zanzaverata di peducci fritti – e belletti în brodetto senza agresto – disputavan con ira nel Digesto – ove parla de'*

broccoli sconfitti. Aici vrem numai să afirmăm că un anumit fel de a întrebuința într-un mod ieşit din comun limbajul a determinat rezultatul poetic; şi că întrebuințarea probabilității prevăzute de sistemul lingvistic nu ne-ar fi dat nimic. Aceasta cel puțin presupunând că noutatea nu a stat atât în expresii sau într-un anumit fel de a retrăi sentimente obişnuite cât, mai ales, în lucrurile spuse: în acest sens, un buletin de ştiri radiofonic care să anunțe, conform tuturor regulilor redundanței, lansarea unei bombe atomice asupra Romei ar fi plin de informație. Dar această discuție ne îndepărtează de o analiză a structurilor unui sistem lingvistic (şi ne îndepărtează de o discuție estetică: dovadă că, într-adevăr, estetica trebuie să se intereseze mai curând de *felul de a spune* decât de *ceea ce se spune*). Şi apoi, în timp ce versurile lui Petrarca transportă informație pentru oricine este în măsură să le surprindă înțelesul şi chiar pentru Petrarca, buletinul despre lansarea bombei atomice nu ar spune nimic pilotului care a efectuat lansarea şi nu ar spune nimic oricui l-ar asculta pentru a doua oară. Examinăm, prin urmare, posibilitatea de a transmite o *informație* care să nu fie „semnificație" obişnuită printr-o *întrebuințare a structurilor convenționale ale unui limbaj, opusă legilor probabilității de care e reglementat din interior.* În consecință, în acest caz, informația ar fi asociată nu ordinii, ci dezordinii, cel puțin unui anumit tip de *ordine-obişnuită-şi-previzibilă.* S-a spus că măsura pozitivă a unei astfel de informații (întrucât este deosebită de semnificație) este entropia. Dar dacă entropia este dezordinea în grad maxim şi, în interiorul ei, coexistența *tuturor* probabilităților şi a *nici uneia*, atunci informația dată de un mesaj organizat în mod intenționat (mesaj poetic sau obişnuit) va apărea doar ca o formă foarte particulară de dezordine: o dezordine care apare ca atare, întrucât provine dintr-o ordine preexistentă.

De la universul „semnalului" la universul „sensului"

Să revenim la modelul nostru inițial şi să presupunem că destinatarul mesajului provenit din bazinul de apă nu mai este o mașină, ci o *ființă umană.*

Instruit conform codului, omul știe că ABC corespunde „punctului 0" și că alte semnale corespund altor nivele de pericol minim și maxim.

Să presupunem acum că omul primește semnalul ABC. În acest caz, va înțelege că apa a atins nivelul 0 (pericol), dar nu se va opri aici. De exemplu, ar *putea să se înspăimânte.* Această spaimă nu poate fi înregistrată printre reacțiile emotive independente de fenomenele de comunicație, pentru că se bazează pe un fenomen de comunicație. Simbolul ABC, simplu eveniment fizic, într-adevăr, nu este pentru el numai semnificantul semnificației denotative „nivel 0", ci conotează și „pericol". Ceea ce nu se întâmplă în cazul mașinii: mașina primea ABC și, conform instrucțiunilor, reacționa în felul cuvenit; primea o informație, dar nu o semnificație; mașina nu știa ce înseamnă ABC, nu înțelege nici „nivel 0", nici „pericol". Primea atâția *bit* măsurabili de către inginerul care trebuia să supravegheze posibilitățile de transmisie prin canal și acționa în consecință.

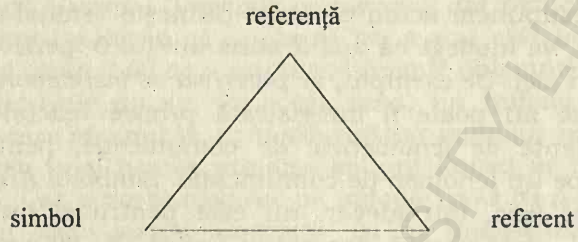
La nivelul mașinii eram încă în universul ciberneticii care se interesează de *semnal.* Introducând omul, am trecut în universul *sensului.* S-a deschis un *proces de semnificare,* pentru că semnalul nu mai este o serie de unități separate măsurabile în *bit* de informație, ci o formă semnificantă pe care destinatarul uman va trebui să o umple cu semnificație. Am trecut de la o teorie matematică a informației la o teorie generală a comunicării, la o *semiologie.*

În acest moment trebuie, însă, să stabilim condițiile întrebuințării termenului „semnificație", cel puțin în cadrul paginilor care vor urma.[1]

Pentru aceasta trebuie mai întâi să înlăturăm identificarea dăunătoare dintre *semnificație* și *referent.*

1. Pentru o primă orientare și o bogată bibliografie asupra problemei, *cf.* Adam Schaff, *Introduzione alla semantica,* Editori Riuniti, Roma, 1965; Pierre Guiraud, *La semantica,* Bompiani, Milano, 1986; Tullio de Mauro, *Introduzione alla semantica,* Laterza, Bari, 1965; Stephen Ullmann, *La semantica,* Il Mulino, Bologna, 1966; W.V.O. Quine, *Il problema del significato,* Ubaldini, Roma, 1966; L. Antal, *Problemi di significato,* Silva, Milano, 1967.

Apelăm pentru aceasta la cunoscutul triunghi al lui Ogden şi Richards[1] care poate fi formulat după cum urmează:



Prin simbol putem înţelege, de pildă, un semn al limbii verbale, cum este cuvântul „câine". Acest simbol se află într-un raport nemotivat şi nenatural cu lucrul pe care îl indică, adică cu câinele propriu-zis (în limba engleză, în partea stângă a triunghiului, am avea „dog" în loc de „câine", fără ca raportul să se modifice). Dar medierea între simbol şi referent este făcută de „referinţa" care, după cum spune Ullmann[2], este tocmai „informaţia pe care numele o transmite ascultătorului". Această definiţie este suficientă deocamdată pentru a indica ceva care pentru unii va fi un *concept*, pentru alţii o *imagine mentală*, pentru alţii *condiţia de întrebuinţare* a simbolului în discuţie etc. În orice caz, e limpede că, în vreme ce relaţia între simbol şi referent este discutabilă şi, oricum, nefirească şi indirectă, relaţia care se stabileşte între simbol şi referenţă este nemijlocită, reciprocă şi reversibilă; cine foloseşte cuvântul „câine" se gândeşte la semnificaţia „câine", iar cine o aude este determinat mental să identifice aceeaşi ordine de fenomene care poate fi definită drept „câine"; tot aşa, cine vrea să indice un câine va folosi simbolul „câine".

Discuţiile privind raporturile între simbol, referent şi referenţă sunt infinite. În această privinţă, vom susţine doar că

1. C.K. Ogden, I.A. Richards, *Il significato del significato*, Saggiatore, Milano, 1966.

2. *Cf.* Ullmann, *op. cit.*, întreg cap. 3, pp. 90-130. În mod deosebit sunt discutate poziţiile lui Bloomfield (*Language*, New York, 1933).

într-o perspectivă semiologică, *problema referentului nu are nici o pertinență.* Criticile curente ale noțiunii de referent arată foarte bine că un simbol nu poate fi verificat pe baza controlului efectuat asupra referentului; pot exista simboluri care au referență și nu au un referent (ca „unicorn", care se referă la un animal fantastic care totuși nu există; ceea ce nu împiedică pe cel ce aude cuvântul „unicorn" să știe prea bine despre ce este vorba); există simboluri diferite cu semnificație diferită care privesc același referent: un exemplu celebru este cel ce se referă la două realități astronomice cunoscute de antici – „luceafărul de seară" și „luceafărul de zi", al căror înțeles este foarte diferit, deși referentul, după cum a constatat astronomia modernă, e unul singur; și astfel, două expresii ca „tatăl meu vitreg" și „tatăl fratelui meu vitreg" au în vedere unul și același referent, dar au două semnificații diferite și pot fi întrebuințate în contexte diferite pentru a indica situații afective opuse. În unele sisteme semantice se indică drept *denotație* a unui simbol clasa lucrurilor reale asupra căreia se extinde întrebuințarea simbolului („câine" denotează clasa tuturor câinilor adevărați) și drept *conotație* ansamblul proprietăților care trebuie să fie atribuite conceptului indicat de simbol (drept conotații pentru „câine" vor fi considerate acele însușiri zoologice prin care știința distinge câinele de alte mamifere patrupede). În acest sens, denotația se identifică cu *extensionalitatea,* iar conotația cu *intensionalitatea* noțiunii. În orice caz, în paginile care urmează *nu* vom întrebuința „denotație" și „conotație" cu acest înțeles.

Prezența referentului, absența sau inexistența lui, *nu influențează studiul unui simbol, întrucât este folosit într-o anumită societate în raport cu niște coduri determinate.* Nu e de competența semiologiei să afle dacă unicornul există sau nu (aceasta ține de competența zoologiei și a unei istorii a culturii care să pună în lumină rolul imaginarului în civilizația unei epoci), dar este important să se știe felul cum, într-un anumit context, forma semnificantă „unicornul" primește o semnificație anumită pe baza unui sistem de convenții lingvistice; și ce asociații mentale, întemeiate pe obișnuințe culturale dobândite, provoacă cuvântul „unicorn" în anumiți destinatari ai mesajului.

În acest sens, prin urmare, *semiologia ia în considerație numai latura stângă a triunghiului Ogden-Richards.* Numai că n-o consideră în profunzime, conștientă de faptul că de-a lungul acelei laturi stângi se produc numeroase fenomene de semnificație. De pildă, între semnificație și simbol se stabilesc raporturi *onomasiologice* (anumite nume sunt date anumitor semnificații), în timp ce între simbol și semnificație se stabilesc raporturi *semasiologice* (anumite simboluri desemnează anumite semnificații). În plus – și vom vedea aceasta în paginile care urmează –, raportul între un simbol și semnificațiile lui se poate schimba, dezvolta, deforma, simbolul rămâne constant, iar semnificația se îmbogățește sau sărăcește. Acest proces dinamic continuu va fi numit „sens". În acest fel vom folosi aceşti termeni, definiți o dată pentru totdeauna, deși unii autori îi folosesc în sens contrariu[1].

Dar, pentru a folosi cât mai adecvat termenii, vom recurge la o serie de distincții introduse de lingvistica saussuriană și care par mai potrivite pentru a întemeia o cercetare semiologică (într-adevăr, capitolele care urmează urmăresc să verifice posibilitatea de utilizare a acestor categorii pentru a da formă și unor fenomene de natura celor vizuale).

Saussure propune noțiunea de semn lingvistic înțeles ca un obiect care prezintă o unitate strânsă (ca între cele două pagini ale unei file) de *semnificant* și *semnificație*: „semnul lingvistic nu unește un lucru și un nume, ci un concept și o imagine acustică"[2]. Semnificația nu este lucrul (semnificația „câine" nu este obiectul real pe care îl studiază zoologia), iar semnificantul nu este forma fonică a numelui (emisia vocală „câine" pe care o studiază fonetica și care poate fi înregistrată de aparate electromagnetice). Semnificantul este imaginea formei fonice, iar semnificația este o imagine mentală a lucrului, aceea care poate avea raporturi onomasiologice cu alte semnificații (ca *arbor*, *tree*, *Baum*, *arbre* etc.).

1. De exemplu, Ullmann propune o întrebuințare opusă, punând „sensul" în vârful triunghiului iar „semnificatul", comparat cu „*meaning*", de-a lungul laturii stângi, ca proces continuu de semnificare, care se îmbogățește. Am hotărât, însă, să ne menținem la întrebuințarea cea mai obișnuită la semiologii francezi.

2. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1915 (după cum se știe, cartea reface lecțiile ținute de la 1906 la 1911).

Legătura dintre semnificant şi semnificație este *arbitrară*, dar, în măsura în care este impusă de limbă (care, după cum vom vedea, este un cod), semnificația devine necesară pentru vorbitor. Chiar tocmai această presiune pe care codul o exercită asupra vorbitorului ne permite să nu înțelegem în mod necesar semnificația ca un concept, ca o imagine mentală (periculoasă concesie „mentalistă" care a atras semiologiei saussuriene critici de diverse feluri); şi în măsura în care mai apoi vom defini natura codurilor, putem evita şi identificarea între semnificație şi *întrebuințarea curentă* a unui semnificant (definiție mai empirică decât cea precedentă, care permite să se evite ipostazierea unei semnificații ca entitate platoniciană, dar care se pretează la alte obiecții). *Semnificația trebuie să apară ca ceea ce codul pune în raport semasiologic cu semnificantul.* Cu alte cuvinte, codul stabileşte că un anumit semnificant denotează o anumită semnificație. Dacă, apoi, această semnificație se realizează în mintea vorbitorului sub forma unui concept sau, în societate, sub forma de medie a întrebuințărilor concrete, aceasta priveşte discipline ca psihologia şi statistica. În mod paradoxal, în momentul în care încearcă să definească semnificația, semiologia riscă să înceteze de a mai fi ea însăşi pentru a deveni logică, psihologie sau metafizică. Într-un anumit sens, întemeietorul ştiinței semnelor, Charles Sanders Peirce, încerca să evite acest risc, introducând noțiunea de „interpretant", asupra căreia merită să ne oprim.[1]

Într-o formă care aminteşte de triunghiul lui Richards, Peirce înțelegea prin semn („ceva care stă pentru cineva în loc de altceva, sub un anumit aspect sau însuşire") o structură triadică ce are la bază un simbol sau *representamen*, pus în relație cu un *obiect* pe care îl reprezintă; în vârful triunghiului semnul are interpretantul, pe care mulți sunt tentați să-l identifice cu semnificația sau referința. În orice caz, *inter-*

1. Textele semiotice ale lui Charles Sanders Peirce se află în *Collected Papers of C.S.P.*, Harvard Univesity Press, 1931, 1936. Din cauza dificultății de a reconstrui gândirea lui Peirce, recurgem pentru expunerea noastră la Nynfa Bosco, *La filosofia pragmatica di Ch. S. Peirce*, Edizioni di „Filosofia", Torino, 1959; *cf.* de asemenea Ogden-Richards, *op. cit.*, Anexa D, şi M. Bense, *op. cit.* (unde însă noțiunea de „interpretant" este egală cu aceea de „interpret").

pretantul nu este interpretul, adică cel care primeşte semnul (chiar dacă, uneori, în textul lui Peirce se produce o confuzie de acest fel). Interpretantul este ceea ce garantează validitatea semnului, chiar şi în absenţa interpretului.

Ar putea fi înţeles ca semnificat pentru că este definit ca „ceea ce produce semnul în cvasimintea care este interpretul"; dar a fost considerat de asemenea şi ca definiţie pentru *representamen* (şi, deci, conotaţie-intensie). Totuşi, ipoteza cea mai rodnică pare să fie aceea care consideră *interpretantul ca o altă reprezentare care se referă la acelaşi obiect.* Cu alte cuvinte, pentru a stabili ce este interpretantul unui semn, trebuie să-l numim printr-un alt semn, care are la rândul lui un alt interpretant ce poate fi numit printr-un alt semn şi aşa mai departe. În acest punct s-ar deschide un proces de *semioză nelimitată* care, oricât ar părea de paradoxal, este singura garanţie pentru întemeierea unui sistem semiologic capabil să se justifice cu propriile-i mijloace. *Limbajul ar fi atunci un sistem care se clarifică de la sine, prin sisteme succesive de convenţii care se explică pe rând.* S-ar părea că e simplu să ies din acest cerc, gândindu-mă că, dacă vreau să indic semnificaţia semnificantului „câine", nu-mi rămâne decât să arăt cu degetul un câine oarecare. Dar, lăsând la o parte faptul că semnificaţia „câine" poate fi mult mai bogată şi se poate modifica de la o cultură la alta (un indian ar indica la fel ca noi o vacă adevărată pentru ca să stabilească semnificaţia semnificantului „vacă" şi cu toate acestea semnificaţia „vacă" pentru el este infinit mai complexă decât pentru noi), în faţa unor semnificaţii ca „frumuseţe", „unicorn", „oricum" sau „Dumnezeu" nu putem *arăta cu degetul* nimic. Lămurirea semnificaţiei acestor semnificanţi, excluzând recurgerea la ideile platoniciene, la imaginile mentale şi la media întrebuinţărilor, nu poate fi decât recurgerea la alte semne ale limbii întrebuinţate, care să o traducă, să-i definească condiţiile de întrebuinţare, să recurgă, în sfârşit, la sistemul limbii pentru a explica un element al ei, la cod pentru a lămuri codul. În acest sens, pentru că un limbaj care vorbeşte despre limbaj este un metalimbaj, semiologia nu ar duce la altceva decât la o ierarhie de metalimbaje.

Anumite teorii strict structuraliste se mulțumesc să definească o semnificație în termenii diferenței și ai opoziției ei cu semnificațiile vecine, în cadrul aceleiași limbi sau în comparație cu semnificații ale altor limbi. Să fie limpede, în orice caz, că semiologia nu studiază procedeele mentale ale semnificării, ci numai convențiile comunicării ca fenomen de *cultură* (în sensul antropologic al termenului). În acest sens, ea nu epuizează problema comunicării, ci se mulțumește să o identifice acolo unde poate fi recunoscută și descrisă.

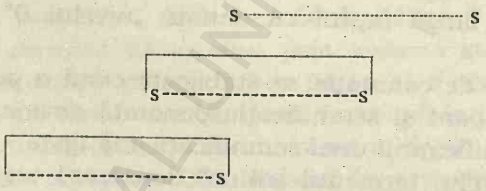
Pe baza unui cod dat, un semnificant *denotează*, deci, o semnificație. Raportul de denotație este un raport direct și univoc, fixat cu strictețe de cod, în sensul în care, în exemplul bazinului cu apă, ABC denota „nivelul 0". Am văzut, însă, că destinatarul uman al mesajului, după ce a primit ABC, îl înțelege și ca „pericol". Vom spune că, în acest caz, semnificantul, pe lângă faptul că denotă „nivelul 0", *conotează* și „pericol".

Raportul de conotație se stabilește când o pereche formată din semnificant și semnificația denotată devine, în ambii termeni, semnificantul unei semnificații adăugate.[1]

De exemplu, termenul „câine" denotează un anume tip de animal (interpretantul ar putea fi imaginea unui câine, definiția „animal patruped care latră noaptea la lună" etc.), dar conotează și „tenor prost". Dar semnificația câine nu se află în același fel de raport nici față de noțiunea de câine nici față de cea de tenor prost. Numim „câine" un tenor prost pentru că

1. *Cf.* mai ales R. Barthes, *Elementi di semiologia*, Torino, 1966, cap. IV. Problema este reluată și aprofundată în R. Barthes, *Système de la Mode*, Paris, Éd. du Seuil, 1967. Pentru o altă accepție a conotației (înțeleasă mai ales ca aură emotivă care se creează în jurul termenului, prin evocare individuală), *cf.* Charles Bally, *Linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1963 (mai ales secțiunea a doua). Dar, după cum evidențiază cu justețe Cesare Segre în *Nota introductivă*, lingvistica lui Bally este o lingvistică a *vorbirii* (*parole*), nu numai a *limbii* (*langue*); ea accentuează valorile afective care apar în exercițiul concret procesual al limbajului și, deci, este determinată să identifice mișcarea generatoare de semnificații acolo unde nu există încă cod care să fixeze corespondențele acestora, iar procedeul lingvistic, sintetic, „se apropie de nebuloasa primitivă, adică de gândirea necomunicată" (p. 171).

asociem noțiunea de cântăreț nepriceput nu unei imagini acustice, ci unei alte noțiuni, aceleia de animal cu glasul neplăcut. Deci conotația nu se stabilește numai pe baza semnificantului, ci pe baza semnificantului și a semnificației denotative unite între ele. S-ar putea întâmpla ca această conotație să producă o a doua, față de care semnificația deja conotată devine semnificant al noii semnificații. De pildă, într-o expresie ca „în duetul său cu opoziția, ministrul X s-a comportat ca un câine", jocul metaforelor și al comparațiilor („duet" este metaforă, „ca un câine" e comparație) se bazează pe mecanisme conotative; dacă o descompunem în componentele ei semiologice, expresia ne dă o denotație primară, din care rezultă o primă conotație (câine = tenor prost), din care rezultă o a doua conotație (tenor prost = politician prost), conform unei scheme de tipul celei de mai jos:



Dar toți cei care folosesc codul care este limba italiană știu ce denotează cuvântul „câine". Nu se poate spune însă că toți știu ce conotează „tenor prost" și adesea această conotație este pusă în evidență doar de către contextul enunțului. Încă și mai lesne este ca anumiți destinatari să nu remarce comparația între tenor și om politic, scoasă în evidență de cuvântul „duet" și să piardă această a doua conotație. Vom spune că, în timp ce *semnificațiile denotative sunt stabilite de cod, cele conotative sunt stabilite de subcoduri sau „lexicuri" specifice*, comune anumitor grupuri de vorbitori și nu tuturor în mod necesar; până la limita extremă în care, într-un discurs poetic, o conotație este instituită pentru prima dată (o metaforă îndrăzneață, o metonimie neîntrebuințată) și în acest caz destinatarul trebuie să deducă din context întrebuințarea conotativă propusă (iar după

aceea, dacă expresia prinde, să integreze acea modalitate de folosire în normele uzului obișnuit, și, deci, într-un lexic conotativ acceptat de un grup de vorbitori).

În cazul omului care primește mesajul ABC, corespondența între „nivelul 0" (semnificație denotată) și „pericol" (semnificație conotată) este stabilită de un sistem de convenție atât de puternic, încât aproape se identifică cu codul denotativ. Dar primind ABC, destinatarul uman poate să lege semnificația denotativă cu alte semnificații asociate: i se poate deschide ceea ce este definit în felurite chipuri drept „câmp semantic", „grupare asociativă", „câmp asociativ", „câmp noțional" sau „*carrefour* lingvistic"[1], prin care cuvântul „vacă" îmi poate aminti ideea de pășune, de lapte, de muncă, de seninătate rustică, de muget, iar unui hindus ideile de ritual, religiozitate, respect și așa mai departe. Astfel, destinatarul mesajului ABC poate asocia acestui semn (semnificant + semnificație) ideile de moarte iminentă, ruină pentru satul din aval, case distruse, alarmă, insuficiența sistemelor de control și intervenție, după cum l-a predispus experiența lui precedentă. În măsura în care această experiență, care s-a tradus în sistem de expectativă, este împărtășită și de alții, conotația este prevăzută de un lexic conotativ (adică, în mod convențional, proverbial, ABC poate să conoteze alarmă sau case distruse de aluviune).

Atunci semnificantul ni se prezintă tot mai mult ca o formă generatoare de sens, care se umple de sens, care se umple de acumulări de denotații și conotații datorită unei serii de coduri și lexicuri care stabilesc corespondențele acestora cu grupuri de semnificații.

În acest sens, mesajul cu formă semnificantă, care trebuia să constituie o reducere a informației (și, ca semnal fizic, o constituie) – pentru că reprezintă alegerea unora și nu a altora dintre diferitele simboluri echiprobabile (fie chiar și față de cod ca sistem de probabilitate) – se repropune de fapt, așa cum iese

1. Sunt teoriile lui Trier, Mataré, Sperber etc., examinate de Guiraud, *Semantica.*

din canal şi este tradus de receptor, într-o formă fizică recognoscibilă de către destinatar, ca o *sursă de mesaje – semnificaţii posibile.* El posedă atunci aceeaşi caracteristică (nu acelaşi grad) de dezordine, de ambiguitate, de echiprobabilitate care erau proprii sursei. *Şi în acest sens se poate vorbi de informaţie, ca valoare care constă în bogăţia de alegeri posibile cu putinţă de identificat la nivelul mesajului-semnificant;* informaţie care este redusă numai când mesajul-semnificant raportat la anumite lexicuri, devine mesaj-semnificaţie, şi, deci, *alegere definitivă făcută de destinatar.*

Această informaţie a mesajului nu este acelaşi tip de informaţie a sursei: aceea era *informaţie fizică,* măsurabilă cantitativ, iar aceasta *informaţie semiologică,* care nu poate fi măsurată cantitativ şi poate fi definită prin seria de semnificaţii pe care le poate produce dacă o punem în contact cu codurile. Cea dintâi era echiprobabilitate statistică, aceasta este sumă de probabilităţi destul de vastă, dar nu nedeterminată. Prima era redusă de cod, ca o corecţie în termeni probabilistici (şi totuşi deschişi permanent unor rezultate posibile); aceasta este redusă în mod definitiv de elaborarea, de alegerea unui mesaj-semnificaţie.

Dar ambele pot fi definite ca o *stare de dezordine în raport cu o ordine succesivă; ca situaţie ambiguă în raport cu o punere în formă ulterioară; ca posibilitate de alegeri alternative, alegere care trebuie înfăptuită în raport cu un sistem de alegeri înfăptuite care va rezulta din ea.*

După cum am stabilit că informaţia semiologică nu este de acelaşi grad cu cea fizică, va fi oportun şi legitim să le numim pe amândouă „informaţie", ambele constând într-o stare de libertate în raport cu determinări ulterioare[1].

Care sunt gradele de informaţie semiologică şi despre ce informează?

Să revenim la modelul nostru şi să dăm câteva exemple:

1. Aceste explicaţii intenţionează să răspundă şi obiecţiilor formulate de Emilio Garroni (în *La crisi semantica delle arti,* Roma, Officina, 1964, pp. 233-262) la prima ediţie a *Operei deschise* şi la noţiunea de „informaţie" pe care o propunem acolo.

1) Destinatarul care primește mesajul de la sursă, în loc să primească unul din semnalele previzibile, incluse în fasciculul de probabilitate al codului – adică semnale ABC, AB sau BD – primește un semnal care, conform codului, nu ar trebui să însemne nimic; să zicem, „A – A – B – A – A – C". Dacă destinatarul este o mașină, nu se întâmplă nimic; ea nu a primit instrucțiuni în acest sens și consideră mesajul ca zgomot.

Dacă sursa este o mașină, destinatarul uman este îndreptățit să se gândească la un zgomot. Dar dacă sursa este o ființă omenească emițătoare, destinatarul, presupunând o intuiție în formularea mesajului, se întreabă asupra naturii lui. Forma mesajului îi apare *ambiguă*. Până unde această ambiguitate nu îi apare limpede ca zgomot și îl determină să adâncească cercetarea mesajului? Această întrebare deschide problematica mesajului ambiguu și a mesajului cu funcție estetică.

2) Mesajul ambiguu indică destinatarului că respectivul cod putea fi întrebuințat și într-un fel neobișnuit. *În felul acesta este pus în discuție codul.* Și acest aspect este legat de problematica mesajului estetic.

Cu aceasta revenim în lunga discuție despre teoria informației, la problema pe care o dezbatem: și totuși, trebuie să ne întrebăm dacă este legitim să aplicăm astfel de noțiuni, ca instrumente de cercetare, la problemele de estetică. Fie numai și pentru faptul că a reieșit limpede că sensul *statistic* de „informație" este mult mai amplu decât cel *comunicativ*.

Din punct de vedere statistic, am informația când – *dincoace de orice ordine* – am prezența simultană a tuturor probabilităților la *nivelul sursei de informație*.

Din punct de vedere al comunicării, am informație când: 1) în cadrul dezordinii originare am decupat și am constituit o ordine ca sistem de probabilități, adică un cod; 2) în interiorul acestui sistem, fără să revin dincoace (mai înaintea lui), introduc, prin elaborarea unui mesaj ambiguu în raport cu regulile codului, elemente de dezordine, care intră în tensiune dialectică cu ordinea de fond (mesajul determină o criză a codului).

Va trebui, deci, să examinăm cum se prezintă întrebuințarea acestei dezordini cu finalitate de comunicație într-un discurs poetic, având în vedere că nu poate fi identificată cu noțiunea statistică de entropie *decât în sens figurat*: dezordinea care comunică este dezordine-în-raport-cu-o-ordine-precedentă.

II. Discurs poetic şi informaţie

Exemplul din Petrarca se încadra în mod deosebit în acest context: ne-a sugerat cel puţin ideea că, în artă, unul din elementele particulare ale discursului poetic este dat tocmai de faptul că este ruptă ordinea probabilistică a limbajului, apt să vehiculeze semnificaţii normale, tocmai pentru a mări numărul de semnificaţii posibile. Acest tip de informaţie este tipic pentru orice mesaj estetic şi coincide cu acea deschidere fundamentală a *oricărei* opere de artă, discutată în capitolul precedent.

Să trecem acum să examinăm exemple ale unei arte moderne în care în mod voit se întrebuinţează mărirea semnificaţiei înţelese în mod obişnuit.

Potrivit legilor redundanţei, dacă pronunţ articolul *il*, posibilitatea ca următorul cuvânt să fie un pronume sau un nume este foarte mare; iar dacă spun „în cazul", este foarte mare probabilitatea ca următorul cuvânt să fie „că" şi nu „elefant". Aceasta se întâmplă în vorbirea obişnuită şi e bine să fie aşa. Weaver, care dă exemple de acest fel, încheie spunând că, în schimb, este foarte redusă probabilitatea unei fraze ca „la Constantinopol pescuind o garoafă neplăcută"; aceasta, firește, conform legilor statistice care dirijează limba comună; dar este impresionant că o frază de acest fel pare un exemplu de scriere automată suprarealistă.

Să citim acum *Insula* de Ungaretti:

A una proda ove sera era perenne
di anziane selve assorte, scese
e s'inoltrò
e lo richiamò rumore di penne
ch'erasi sciolto dallo stridulo
*batticuore dell'acqua torrida...**

L-aş nedreptăţi pe cititor dacă i-aş cere să urmărească vers cu vers încălcările acelor legi ale probabilităţii, tipice limbii

* „Pe un ţărm unde era seară mereu / Din străvechi codri gânditori, coborî, / Şi-naintă / Şi-l chemă foşnet de pene / Care se desfăcuse din stridentul / Palpit al apelor dogoritoare..." (în româneşte de Leonid Dimov).

italiene, înfăptuite în aceste câteva versuri. Şi l-aş nedreptăți de asemenea dacă aş începe o lungă discuție critică pentru a-i demonstra că, citind această poezie cu totul lipsită de „semnificație", în sensul obişnuit al termenului, primesc o masă enormă de informație cu privire la această insulă, mai mult, că de fiecare dată când recitesc poezia aflu ceva nou cu privire la ea; mesajul pare că proliferează la orice privire, că se deschide necontenit altor perspective – întocmai cum voia poetul scriindu-şi versurile şi cum încerca să le provoace în cititor, ținând seama de toate asociațiile pe care alăturarea a două cuvinte neobişnuite le putea stabili.

Iar dacă ne repugnă terminologia tehnică a teoriei informației, să spunem totuşi că ceea ce tezaurizăm nu este „informație", ci semnificație poetică, semnificație fantastică, sens adânc al cuvântului poetic; deosebindu-l de semnificația obişnuită, am făcut în fond acelaşi lucru; iar dacă vom mai vorbi aici de informație pentru a indica bogăția de sensuri estetice ale unui mesaj, aceasta va avea scopul să scoată în relief analogiile care ne interesează.[1] Mai amintim, pentru a evita confuziile, că, dată fiind ecuația „informație = opusul semnificației univoce", această ecuație nu trebuie să aibă o funcție axiologică şi nu trebuie să intervină ca parametru de judecată: altfel, după cum am spus, versurile lui Burchiello ar fi mai frumoase decât ale lui Petrarca, iar cine ştie ce *delicios cadavru* suprarealist (oricare „garoafă neplăcută din Constantinopol") ar fi mai valoros

1. Această problemă şi-au pus-o formaliştii ruşi, fără s-o gândească în termenii informației, când au teoretizat efectul de *înstrăinare* (*priom ostrannenia*). Te gândeşti uimit că articolul lui Şklovski, *Iskusstvo kak priem* (*Arta ca artificiu*), din 1917, anticipează toate aplicațiile estetice posibile ale unei teorii a informației care încă nu exista. Înstrăinarea era pentru el o deviere de la normă, şocarea cititorului printr-un artificiu care se opune sistemelor lui de aşteptări şi îi fixează atenția asupra elementului poetic care îi era propus. Şklovski analizează anumite rezolvări stilistice ale lui Tolstoi, în care autorul se preface că nu recunoaşte anumite obiecte şi le descrie ca şi cum le-ar vedea pentru prima oară. Aceeaşi preocupare există în analiza pe care Şklovski o face romanului *Tristram Shandy*: şi aici sunt puse în evidență necontenitele abateri de la norma pe care se întemeiază romanul. *Cf.* Ehrlich, *op. cit.*, şi pentru o traducere franceză a textului lui Şklovski, *cf.* antologia *Théorie de la littérature*, Ed. du Seuil, Paris, 1966, îngrijită de S. Todorov (în care, totuşi, termenul *ostrannenia* este tradus prin *singularisation*, expresie care nu redă câtuşi de puțin noțiunea).

decât versurile lui Ungaretti. Noțiunea de informație ajută la înțelegerea unei direcții în care se orientează discursul poetic, și asupra căreia intervin apoi alți factori organizatori: adică, orice ruptură a organizării banale presupune un nou tip de organizare, *care este dezordine în raport cu organizarea precedentă, dar este ordine în raport cu parametrii adoptați în interiorul noului discurs.* Totuși, nu putem să ignorăm faptul că, în timp ce arta clasică se realiza încălcând ordinea convențională în *limite bine definite*, arta contemporană manifestă printre caracteristicile ei esențiale pe aceea de a postula neîncetat o ordine profund „improbabilă" *în raport cu cea de la care pornește.* Cu alte cuvinte, în timp ce arta clasică introducea atitudini originale în interiorul unui sistem lingvistic ale cărei reguli fundamentale le respectă în esență, arta contemporană își realizează originalitatea propunând (uneori cu fiecare operă) un *nou sistem lingvistic*, care își conține noile sale legi. În realitate, mai mult chiar decât de instaurarea unui nou sistem, se poate vorbi de o continuă oscilație între refuzul sistemului lingvistic tradițional și conservarea lui: dacă s-ar introduce un sistem absolut nou, discursul s-ar dizolva în necomunicare; dialectica, între *forma* și *posibilitatea* unor semnificații multiple care ni s-a părut esențială operelor „deschise", se realizează tocmai prin această mișcare oscilatorie. Poetul contemporan propune un sistem care nu mai este cel al limbii în care se exprimă, dar nu este nici cel al unei limbi inexistente[1]: el introduce moduluri de dezordine organizată în interiorul unui sistem pentru a-i mări posibilitatea de informație.

E limpede că în versurile lui Petrarca citate mai înainte există o asemenea bogăție de semnificații, încât nu regreți nici o poezie contemporană: la fiecare lectură poți găsi întotdeauna în ele ceva proaspăt și nou. Dar să examinăm acum o altă poezie de dragoste, una dintre cele mai elevate din toate timpurile, după părerea noastră, *Le front aux vitres* de Eluard:

1. Așa procedau în schimb unii dadaiști, iar Hugo Ball la „Cabaretul Voltaire" din Zürich, în 1916, recita versuri într-un fel de *jargon* fantastic; tot așa procedează o anumită avangardă muzicală, încredințându-se *exclusiv* în fericirea întâmplării. Dar acestea sunt exemple-limită a căror valoare experimentală constă tocmai în faptul de a fixa limitele.

Le front aux vitres comme font les veilleurs de chagrin
Ciel dont j'ai dépassé la nuit
Pleines toutes petites dans mes mains ouvertes
Dans leur double horizon inerte indifférent
Le front aux vitres comme font les veilleurs de chagrin
Je te cherche par delà l'attente
Je te cherche par delà moi-même
Et je ne sais plus tant je t'aime
Lequel de nous deux est absent.

Vom remarca că situația emotivă este mai mult sau mai puțin aceeași din *Chiare, fresche e dolci acque*: totuși, independent de validitatea estetică absolută a celor două bucăți poetice, procedeul de comunicare este radical diferit. La Petrarca – ruptura parțială a unei ordini a limbii-cod, pentru a institui totuși o ordine unidirecțională a mesajului în care, împreună cu o organizare originală de elemente fonice, de ritmuri, rezolvări sintactice (care constituie individualitatea estetică a discursului), se vehiculează în același timp o semnificație semantică obișnuită, cu putință de înțeles într-un singur fel; la Eluard, în schimb, intenția deschisă de a face ca bogăția sensurilor poetice să se nască tocmai din ambiguitatea mesajului: situația de nehotărâre, de tensiune emotivă provine tocmai din faptul că poetul sugerează deopotrivă multe gesturi și multe emoții dintre care cititorul poate alege pe cele care îl introduc mai bine în situația de a împărtăși momentul emotiv descris, integrând referirile cu contribuția propriilor asociații mentale.

Toate acestea înseamnă doar că poetul contemporan își construiește mesajul poetic cu mijloace și sisteme diferite de cele ale poetului medieval: rezultatele nu intră în discuție și o analiză a operei de artă în termenii de informație nu dă socoteală de rezultatul său estetic, ci se mulțumește doar să pună în lumină câteva din caracteristicile ei și din posibilitățile ei de comunicare.

Dar din comparație rezultă două *poetici* diferite: cea de-a doua tinde spre o multipolaritate a operei și are toate caracteristicile unei creații a propriei epoci, a unei epoci în care anumite discipline matematice se interesează de bogăția conți-

nuturilor posibile în mesaje cu structură ambiguă, deschise în direcții multiple.

Aplicații la discursul muzical

Dacă vrem să efectuăm transpuneri în plan muzical, exemplele sunt intuitive: forma de sonată clasică reprezintă un sistem de probabilitate în cadrul căruia este uşor să prevezi succesiunea şi suprapunerea temelor; sistemul tonal instituie alte reguli de probabilitate pe baza cărora plăcerea şi atenția mea de ascultător provin tocmai din aşteptarea unor rezolvări determinate ale dezvoltării muzicale în sistem tonal. E limpede că în interiorul acestor sisteme artistul introduce noi şi noi rupturi ale schemei de probabilitate şi variază la infinit schema cea mai elementară, cea reprezentată de succesiunea în scară a tuturor sunetelor gamei.

Sistemul dodecafonic este în fond un alt sistem de probabilitate. Când, însă, într-o compoziție serială contemporană muzicianul alege o grupare de sunete care trebuie raportate în diferite feluri, el rupe ordinea banală a probabilității tonale şi instituie o anumită dezordine foarte accentuată în raport cu ordinea de la care a plecat: totuşi, introducè moduluri noi de organizare care, opunându-se celor vechi, provoacă o mare disponibilitate de mesaje, deci o mare informație, şi, totuşi, permit organizarea unor noi tipuri de discurs, deci a unor noi semnificații. Şi aici avem o poetică ce îşi propune disponibilitatea informației şi face din această disponibilitate o metodă de construcție. Aceasta nu determină rezultatul estetic: mii de combinări neîndemânatice de sunete eliberate din sistemul tonal îmi vor spune mai puțin (mă vor informa mai puțin, mă vor îmbogăți mai puțin) decât *Eine kleine Nachtmusik*. Totuşi, se relevă că noua muzică se orientează într-o anumită direcție constructivă, în căutarea de structuri ale discursului în care posibilitatea rezultatelor diferite să fie scopul principal.

Există o scrisoare adresată de Webern lui Hildegard Jone[1], care sună aşa: „Am găsit o *serie* (adică douăsprezece sunete)

1. *Cf. Briefe an H. Jone und J. Humplinck*, Wien, 1959.

care conține deja în ea însăși o cantitate de raporturi interne (ale celor douăsprezece sunete între ele). Ceea ce se aseamănă poate cu un celebru dicton antic:

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

Să se citească o dată orizontal... apoi vertical: de sus în jos, de jos în sus... etc." Ni se pare deosebit de interesant că Webern căuta pentru construcția sa o paralelă de acest fel, pentru că această foarte cunoscută construcție lizibilă în mai multe sensuri o dau ca exemplu specialiștii în informație când examinează tehnica construcției cuvintelor încrucișate, pentru a studia posibilitățile statistice pe care le au două sau mai multe secvențe de a se combina în mesaje diferite. Imaginea pe care Webern a avut-o ca analogie este imaginea unui exemplu tipic al statisticii, al teoriei probabilităților și al matematicii informației. Stranie coincidență. Desigur că pentru Webern această soluție tehnică era numai *unul* din mijloacele de organizare ale discursului său muzical, în timp ce în construcția unui *puzzle* o asemenea analiză combinatorie reprezintă punctul de sosire.

O combinație este un element de ordine: deci poetica deschiderii, dacă presupune căutarea unei surse de mesaje posibile înzestrată cu o anumită *dezordine*, caută totuși să realizeze această condiție fără să renunțe la transmiterea unui mesaj organizat: oscilația, s-a spus, între un sistem de probabilitate deja instituționalizat și dezordinea pură: *organizare originală a dezordinii*. Weaver are în vedere această oscilație, prin care creșterea de semnificație presupune o pierdere de informație și creșterea de informație presupune o pierdere de semnificație: „Avem senzația vagă că informația și semnificația pot fi ceva analog unei perechi de variabile conjugate canonic în teoria cuantelor, în sensul că informația și semnificația pot fi supuse unor restricții combinate care să implice sacrificiul uneia din ele, dacă insistăm să obținem prea mult de la cealaltă".[1]

1. W. Weaver, *op. cit.*, p. 141.

Informația, ordinea și dezordinea

O aplicare diligentă a cercetărilor cu privire la informație la estetica muzicală a fost făcută de Abraham Moles în numeroase studii, rezumate în volumul său *Théorie de l'information et perception esthétique.*[1]

Moles acceptă, în mod clar, o noțiune de informație direct proporțională cu imprevizibilitatea și categoric deosebită de semnificație. Se pune problema unui mesaj bogat în informație pentru că este ambiguu și totuși, tocmai pentru aceasta, greu de decodat. Este o problemă pe care am precizat-o deja: tinzând spre un maximum de imprevizibilitate, se tinde spre un maximum de dezordine în care nu doar semnificațiile cele mai obișnuite, dar toate semnificațiile posibile se dovedesc a fi cu neputință de organizat. Oricine vede că această problemă este proprie prin excelență unei muzici care tinde să absoarbă toate sunetele posibile, la lărgirea gamei folosibile, la o intervenție a întâmplării în procesul de compunere. Polemica dintre susținătorii muzicii de avangardă și criticii ei[2] se desfășoară tocmai în jurul posibilității sau imposibilității de înțelegere a unui fenomen sonor a cărui complexitate depășește orice obișnuință a urechii și orice sistem de probabilitate ca limbă instituționalizată. Iar pentru noi problema este întotdeauna aceea a unei dialectici între formă și deschidere, între multipolaritatea liberă și permanența, în varietatea posibilităților, a unei *opere.*

Pentru o teorie a informației, mesajul cel mai greu de transmis va fi acela care, apelând la o mai vastă zonă de sensibilitate a receptorului, se va prevala de un canal mai vast, mai dispus să lase să treacă un mare număr de elemente fără să le *filtreze:* acest canal vehiculează o informație vastă, dar cu riscul unei inteligibilități reduse. Când, în a sa *Philosophy of Composition,* Edgar Allan Poe stabilea limite de lungime unei poezii bune, definind-o ca ceea ce poate fi citit într-o singură ședință (întrucât efectul de ansamblu, pentru a fi valid, nu

1. Flammarion, Paris, 1958; articole anterioare pe aceeași temă au apărut în diverse numere din *Cahiers d'études de Radio-Télévision.*

2. *Cf. Incontri musicali,* III, 1959, cuprinzând polemica dintre Henri Pousseur și Nicolas Ruwet.

trebuie să fie nici îmbucătățit, nici întârziat), el punea de fapt o problemă a capacității cititorului de a recepta și asimila informația poetică; iar problema limitelor operei, care revine adesea în estetica antică, nu e într-atât de neobișnuită pe cât pare și exprimă preocuparea pentru raportul interactiv dintre subiectul uman și o masă obiectivă de stimuli organizați în forma unor efecte care pot fi înțelese. La Moles, o problemă de acest fel, îmbogățită de conștiința psihologică și fenomenologică, devine problema unui „prag perceptiv al duratei": dată fiind o scurtă succesiune de fapte melodice repetate cu viteze crescânde, la un moment dat urechea nu mai percepe sunetele distincte, ci remarcă doar o confuzie sonoră nediferențiată. Acest prag, măsurabil, indică limite de netrecut. Dar toate acestea înseamnă tocmai ceea ce s-a spus, și anume că o dezordine pură nepregătită în vederea unui raport cu un subiect obișnuit să evolueze printre sisteme de probabilitate, nu mai informează pe nimeni. Tendința spre dezordine care caracterizează în mod pozitiv poetica deschiderii va trebui să fie tendință spre dezordinea *dominată,* spre *posibilitatea* cuprinsă într-un *câmp,* spre libertatea supravegheată de germenii de formativitate existenți în forma care se oferă deschisă alegerilor libere ale consumatorilor.

De la oferta unei pluralități de universuri formale la oferta haosului nediferențiat, lipsit de orice posibilitate de consum estetic, nu e decât un pas: doar o dialectică oscilatorie poate salva pe compozitorul unei opere deschise.

Un exemplu tipic pentru această condiție îl dă, ni se pare, compozitorul electronic care, dispunând de tărâmul infinit al sunetelor și zgomotelor, poate fi copleșit și dominat de ele: el vrea să ofere propriului său ascultător un material sonor de libertate extremă și complexă, dar se exprimă întotdeauna prin filtrarea și montajul propriului material: introduce abscise ca pentru a canaliza dezordinea elementară în matrice de posibilitate orientată. De fapt, după cum bine observă Moles, la limită, diferența dintre *perturbație* și *semnal* nu există: ea este stabilită doar de un act intențional. În compoziția electronică, diferența dintre *zgomot* și *sunet* dispare în actul voluntar prin care creatorul *oferă* ascultătorului magma lui sonoră *care*

trebuie interpretată. Dar în această tendință către maxima dezordine şi maxima informație, el trebuie să sacrifice (din fericire) ceva din libertatea sa şi să introducă acele module de ordine care vor permite ascultătorului să se orienteze în mijlocul unui zgomot pe care îl va interpreta ca semnal, pentru că îşi va da seama că a fost ales şi, într-o anumită măsură, organizat.[1]

Moles crede că poate evidenția, după cum a şi făcut Weaver, un fel de principii de indeterminare care limitează informația prin creşterea inteligibilității; făcând încă un pas şi considerând că această indeterminare este o constantă a lumii naturale la un anumit nivel, o exprimă printr-o formulă care i se pare că aminteşte îndeaproape pe aceea care exprimă incertitudinea observațiilor în fizica cuantică. Dar în acest moment, dacă metodologia şi logica indeterminării, aşa cum apar în disciplinele ştiințifice, reprezintă, în comparație cu experiența artistică, un fapt cultural care influențează formularea poeticilor, fără a constitui totuşi explicarea lor riguroasă, susceptibile de a fi exprimate în formule, acest al doilea tip de indeterminare la nivelul raportului libertate-inteligibilitate ni se pare, în schimb, că nu mai este un produs al ştiințelor care, de la depărtare, influențează mai mult sau mai puțin artele, ci condiția însăşi a dialecticii productive şi a luptei continue *de l'ordre et de l'aventure,* cum ar fi spus Apollinaire, condiția însăşi prin care şi poeticele deschiderii sunt poetice ale operei de artă.

III. Informație şi tranzacție psihologică

Toate aceste discuții ne-au arătat că cercetările matematice cu privire la informație pot oferi instrumente de clarificare şi o discuție asupra structurilor estetice, precum şi că cercetările ştiințifice exprimă o tendință către probabil şi către posibil comună artelor.

1. *Cf.* Moles, *op. cit.*, p. 88. „Dacă materia sonoră a zgomotului alb este informă, care este caracterul de ordine minim pe care trebuie să i-l dai pentru a-i conferi o identitate, care este minimul de formă spectrală pe care trebuie să i-l furnizezi pentru a-i da această individualitate?" Tocmai aceasta este problema de compoziție a muzicianului electronic.

Dar este limpede că teoria informației măsoară o *cantitate*, nu o *calitate*. Cantitatea informației se referă numai la probabilitatea evenimentelor: *valoarea* informației, care privește interesul nostru personal față de ea, este deosebită[1]. Dar *calitatea* informației ni se pare că este legată tocmai de *valoarea* ei. Adică, pentru a afirma în ce măsură o situație de imprevizibilitate (ce poate fi stabilită statistic, fie că e vorba de un buletin meteorologic, de Petrarca sau de Eluard) *are valoare* pentru noi, de ce caracteristici aparte se încarcă, trebuie să *luăm în considerație împreună cu faptul structural și atenția noastră la faptul structural*. În acest punct tematica informației devine o *tematică a comunicației*. Iar atenția va trebui să se deplaseze de la mesaj, ca sistem obiectiv de informații posibile, la raportul *comunicativ* dintre *mesaj* și *receptor*: raport în care inițiativa de interpretare a receptorului intervine ca factor constituant al valorii efective a informației posibile.

Analiza statistică a posibilităților de informație ale unui semnal este, în fond, o analiză de tip *sintactic*: dimensiunea *semantică* și cea *pragmatică* intervin aici numai parțial, prima pentru a preciza în ce cazuri și în care împrejurări un anumit mesaj îmi poate da mai multe informații decât altul, iar cea de a doua întrucât se referă la comportarea ulterioară pe care o anumită informație mi-o poate sugera.

Transmiterea de semnale concepute după un cod riguros, întrebuințând o bogată redundanță, putea fi explicată chiar și fără să apelăm la o intervenție interpretativă a receptorului, întrucât aici intră în joc repertoriul de valori convenționale pe care o comunitate o conferă elementelor unui mesaj. În schimb, transmiterea unei secvențe de semnale cu redundanță redusă și cu o mare doză de improbabilitate cere să fie luate în considerație, la analiză, atitudinile și structurile mentale cu care receptorul selecționează mesajul și introduce în el o probabilitate care, în realitate, este conținută, în egală măsură cu multe altele, sub forma libertății de alegere.

Aceasta înseamnă, de bună seamă, să introducem punctul de vedere al psihologiei într-o analiză structurală a fenome-

1. Goldman, *op. cit.*, p. 69.

nelor de comunicație: iar operația pare să contrazică intențiile antipsihologiste care au ghidat feluritele metodologii formaliste aplicate limbajului (de la Husserl la formaliștii ruși). Dar, dacă vrem să examinăm posibilitățile de semnificație ale unei structuri comunicative, nu putem face abstracție de polul „receptor". În acest sens, să ne ocupăm de polul psihologic înseamnă să recunoaștem posibilitatea formală (indispensabilă pentru a explica *structura* și *aspectul* mesajului) a unei semnificativități a mesajului numai în măsura în care este interpretat de o *situație dată* (o situație psihologică și, prin aceasta, istorică, socială, antropologică în sens larg).[1]

Apare, deci, necesitatea să luăm în considerație raportul de interpretare care se stabilește, fie la nivelul percepției, fie la cel al inteligenței, între stimuli și universul receptorului: un raport de *tranzacție* care reprezintă adevăratul proces de formare a percepției sau a înțelegerii intelectuale. În cazul nostru, această examinare nu constituie numai un traseu metodologic obligatoriu, dar confirmă și ceea ce am spus până acum cu privire la posibilitatea unui *consum* „deschis" al operei de artă. Într-adevăr, o temă fundamentală a celor mai recente curente psihologice ni se pare a fi aceea a „deschiderii" esențiale a oricărui proces de percepție ori înțelegere. Aceste perspective sunt deschise de critica făcută pozițiilor psihologiei formei. Într-adevăr, pentru aceasta, în percepție s-ar putea capta nemijlocit o *configurație* de stimuli înzestrată *deja* cu o organizare obiectivă; actul de percepție nu ar face decât să recunoască această configurație datorită unui izomorfism fundamental existent între structurile obiectului și structurile fizic-psihologice ale subiectului.[2]

1. Dacă teoria informației corespunde unui studiu statistic al fenomenelor lumii fizice (văzută ca „mesaje"), pasul pe care îl facem acum ne duce la o *teorie a comunicației* care să se aplice în mod specific mesajului uman. Noțiunea „mesaj" poate să funcționeze în egală măsură la două nivele: dar să nu uităm obiecția pe care Jakobson o face multor cercetări ale comunicării: „Cercetările care au încercat să construiască un model de limbaj fără nici o legătură cu vorbitorul și cu ascultătorul, și care ipostaziază astfel un cod separat de comunicarea efectivă, riscă să reducă limbajul la o ficțiune scolastică" (*op. cit.*, p. 95).

2. „Cunoașterea nu creează organizarea obiectului său; ea îl limitează în măsura în care este o cunoaștere adevărată și eficace. Nu rațiunea dictează legi

Împotriva acestei ipoteci metafizice care împovăra teoria psihologică s-au ridicat şcolile succesive, tocmai pentru a propune experiența de cunoaştere, la diferitele ei nivele, ca experiență care se realizează *într-un proces*. Un proces în care nu sunt epuizate posibilitățile obiectului, ci sunt puse în evidență acele aspecte ale lui care folosesc pentru a interacționa cu dispozițiile celui care percepe.[1]

Pe de o parte, psihologia tranzacțională americană, nutrită de materialismul lui Dewey (dar influențată şi de curente franceze despre care vom vorbi), a afirmat că percepția, dacă nu este receptarea de senzații atomice de care vorbea asociaționismul clasic, reprezintă un raport în care amintirile mele, convingerile mele inconştiente, cultura pe care am asimilat-o (într-un cuvânt, *experiența dobândită*) se integrează jocului de stimuli pentru a le oferi, dimpreună cu o *formă*, valoarea pe care ei o dobândesc *pentru mine*, în vederea scopurilor pe care mi le propun. Să spui că „o caracteristică de valoare permează orice experiență" înseamnă, într-o anumită măsură, să spui că în realizarea unei experiențe de percepție intră o componentă artistică, o *creație conform unor intenții formative*. După cum a spus R.S. Lillie: „Realitatea psihică, în natura ei esențială, prevede şi interoghează. Tinde să sfârşească şi să completeze o experiență incompletă. Să recunoşti importanța fundamentală a acestei caracteristici a organismului viu nu înseamnă să ignori şi să subestimezi condițiile fizice stabile care formează o altă parte indispensabilă a organizării vitale. În sistemul psihofizic constituit de organism, ambii factori trebuie să fie consideraţi la fel de importanți şi complementari în activitatea de ansamblu a sistemului."[2] În termeni mai puțin compromişi de

universului, ci există mai degrabă o armonie naturală între raţiune şi univers, pentru că ele se supun aceloraşi legi generale de organizare". (P. Guillaume, *La psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, 1937, p. 204).

1. „Numeroase fapte dovedesc că interpretările perceptive ale datelor senzoriale primare au o deosebită plasticitate şi că unul şi acelaşi material suscită, după împrejurări, percepții foarte deosebite". (H. Piéron, raport la simpozionul *La perception*, Louvain-Paris, P.U.F., 1955, p. 11).

2. *Randomness and Directiveness in Evolution and Activity in Living Organism*, în *American Naturalist*, 1948, nr. 82, p. 17. Pentru o aplicare a

un vocabular biologic-naturalist, vom spune că: „În calitate de ființe umane, noi surprindem doar acele «ansambluri» care au un sens pentru noi ca ființe umane. Există infinite alte «ansambluri» despre care nu vom ști niciodată nimic. Evident că ne este imposibil să experimentăm toate elementele posibile care există în orice situație și toate relațiile lor posibile..." De aceea suntem constrânși, de la caz la caz, să invocăm, ca factor formativ al percepției, experiența dobândită: „organismul, silit întotdeauna să «aleagă» dintr-un număr nelimitat de posibilități care pot fi asociate unui anumit *pattern* al retinei, invocă experiențele sale precedente și stabilește ca ceea ce a fost mai probabil în trecut să poată fi și în situația respectivă... Cu alte cuvinte, ceea ce vedem este cu siguranță în funcție de o medie echilibrată a altor experiențe trecute ale noastre. Astfel se pare că noi punem în raport un anumit *pattern* de stimuli cu experiențe trecute printr-o integrare complexă de tip probabilistic... Urmează de aici că percepțiile care rezultă dintr-o asemenea operație nu constituie câtuși de puțin revelații absolute a ceea ce se află în afară, ci reprezintă predicții sau probabilități bazate pe experiențe dobândite".[1]

În alt context, Piaget a vorbit pe larg de o natură probabilistică a percepției: și, în polemică cu gestaltiștii, a încercat să vadă structurarea datului senzorial ca produs al unei echilibrări, datorată deopotrivă factorilor înnăscuți și celor externi, care interferează necontenit.[2]

principiilor tranzacționiste la experiența estetică, vezi Angiola Massucco-Costa, *Il contributo della psicologia transazionale all'estetica*, în *Atti del III Congresso Internazionale di Estetica*, Veneția, 1956.

1. J.P. Kilpatrick, *The Nature of Perception*, in *Explorations in Transactional Psychology*, New York University Press, 1961, pp. 41-49.

2. „În domeniul percepției, ca și în cel al inteligenței, nimic nu se explică numai pe baza experienței, de bună seamă, dar, de asemenea, nimic nu se explică fără o participare, mai mult sau mai puțin importantă după situații, a experienței momentane sau anterioare". (Raport la simpozionul *La Perception*, p. 21) *Cf.* și *Les mécanismes perceptifs*, P.U.F., 1961: „Cauza interacțiunilor dintre obiect și subiect ni se pare cu totul diferită de aceea pe care întemeietorii teoriei formei au împrumutat-o de la fenomenologie. Noțiunea de echilibru de percepție pe care faptele par să ne-o sugereze nu e aceea a unui câmp fizic în care se echilibrează exact și automat forțele în joc, ci aceea a unei compensații active din partea subiectului care tinde să modereze perturbările

La Piaget, această natură procesuală şi „deschisă" a procesului de cunoaştere este demonstrată mai complet în analiza pe care el o face inteligenței[1].

Inteligența tinde să compună structuri „reversibile" în care echilibrul, oprirea, homeostaza sunt numai stadiul final al operației, indispensabil scopurilor de eficacitate practică. Dar prin ea însăşi, inteligența vădeşte toate caracterele a ceea ce am numi o procesualitate deschisă. Subiectul procedează printr-o serie de ipoteze şi încercări conduse de experiență, care dau ca rezultat nu formele gestaltiştilor, statice şi preformate, ci structurile mobile şi reversibile (prin care subiectul, după ce a reunit cele două elemente ale unui raport, poate să le disocieze şi să revină, astfel, la punctul de plecare).

Piaget dă ca exemplu raportul A + A' = B, care poate lua formele variabile A = B – A' sau A' = B – A sau B – A = A' şi aşa mai departe. În acest joc de relații posibile nu există un proces unitar, cum ar tinde să se întâmple în percepție, ci o posibilitate operatorie care permite diferite regresiuni (cum se întâmplă cu o serie dodecafonică care se pretează la multiple varietăți de manipulări).

În percepția formelor, aminteşte Piaget, există reglări şi recentralizări, modificări ale stadiului final, o dată atins, care ne permit, de pildă, să vedem în feluri foarte diferite acele caracteristice siluete ambigue pe care le regăsim în manualele de psihologie. Dar într-un sistem de raționamente există mai mult decât o „recentralizare" (*Umzentrierung*): există o descentralizare generală care permite un fel de dizolvare, un dezgheț

exterioare... În mod mai general, interacțiunea dintre obiect şi subiect nu se datorează faptului că forme de organizare independente de dezvoltare şi ignorând orice geneză ar reuni în aceleaşi totalități subiectul şi obiectul, ci, dimpotrivă, faptului că subiectul construieşte fără scop scheme noi în timpul dezvoltării sale şi asimilează în ele obiectele percepute, fără frontiere delimitabile între proprietățile obiectului asimilat şi structurile subiectului care asimilează. După cum spuneam... este necesar deci să opunem genetismului fără structură al empirismului, şi structuralismului fără geneză al fenomenologiei gestaltiste, un structuralism genetic, prin care orice structură să fie produsul unei geneze şi orice geneză să constituie trecerea de la o structură mai puțin evoluată la o structură mai complexă" (pp. 450-451).

1. *La psychologie de l'intelligence*, A. Collin, Paris, 1947, cap. I şi III.

al formelor statice de percepție cu avantajul mobilității operative; de aici, posibilitatea indefinită de noi structuri.

Însă chiar şi la nivelul percepției, deşi nu există reversibilitatea operațiilor intelectuale, există totuşi reglări diferite, influențate în parte tocmai de aportul experienței care „schițează sau enunță deja mecanismele de compoziție, care vor deveni operative de îndată ce va fi posibilă reversibilitatea completă"[1]. Cu alte cuvinte, dacă la nivelul inteligenței există o construcție de structuri mobile şi variabile, la nivelul percepției există, în orice caz, procese aleatorii şi de probabilitate, care colaborează, oricum, pentru a constitui *şi percepția* ca un proces deschis multor rezultate posibile (în ciuda constanțelor de percepție, pe care experiența nu ne îngăduie să le punem la îndoială). Oricum, în ambele cazuri există o activitate constructivă din partea subiectului.[2]

În fața acestei esențiale procesualități şi deschideri a cunoaşterii, am putea urmări acum două linii de dezvoltare, care corespund unei distincții propuse deja în cursul acestei cărți.

a) Interpretată în termeni psihologici, plăcerea estetică, aşa cum se realizează în fața *oricărei* opere de artă, se bazează pe aceleaşi mecanisme de integrare şi completare care s-au dovedit a fi tipice oricărui proces de cunoaştere. Acest tip de activitate este esențial pentru desfătarea estetică prilejuită de o formă: este vorba de ceea ce am numit în altă parte *deschidere de gradul întâi.*

b) Problema poeticilor contemporane este să întărească aceste mecanisme şi să facă în aşa fel încât desfătarea estetică să constea nu atât în recunoaşterea finală a formei, cât în

1. *La perception*, p. 28.

2. *Cf. La psychologie de l'intelligence*, cap. III. Pentru studiul probabilistic al percepției, *cf. Les mécanismes perceptifs*, în care, deşi distinge procesele operative ale inteligenței de cele ale percepției, Piaget afirmă că între cele două „se află în mod efectiv o serie continuă de intermediari" (p. 13). Aceeaşi experiență se postulează deci ca o structurare progresivă şi nu ca o simplă lectură (p. 443). Şi mai exact: „Fie că este vorba de explorare, pornind chiar de la alegerea punctelor de centralizare, fie de transpunere sau de anticipare etc., subiectul nu suferă determinarea obiectului, ci îşi dirijează eforturile ca spre rezolvarea unei probleme" (p. 449).

recunoașterea acelui proces permanent deschis care permite să identifice mereu noi *profiluri* și noi posibilități ale unei forme. Este vorba de cea pe care am numit-o *deschidere de gradul doi.*

Ne-am dat seama că doar o psihologie de tip tranzacțional (mai atentă la geneza formelor decât la structura lor obiectivă) va permite să înțelegem în profunzime a doua atitudine, a doua accepțiune a noțiunii de deschidere.

Tranzacție și deschidere

Să vedem mai întâi în ce fel arta tuturor timpurilor apare ca o provocare de experiențe voit incomplete, întrerupte brusc cu scopul de a stimula, datorită unei așteptări frustrate, tendința noastră firească spre completare.

O analiză satisfăcătoare a acestui mecanism psihologic o dă Leonard Meyer în cartea sa *Emotion and Meaning in Music*[1] în care argumentarea este condusă pe baze în sens larg gestaltiste și constă în examinarea structurilor muzicale obiective, văzute în raport cu schemele noastre de reacție, adică, examinarea unui mesaj înzestrat cu o anumită încărcătură informațională, care însă dobândește valoare numai în raport cu răspunsul unui receptor și doar în acest moment se organizează realmente ca *semnificație.*

După Wertheimer, procesul de gândire poate fi descris astfel: dată fiind situația S_1 și S_2 care reprezintă rezolvarea lui S_1, termenul *ad quem,* procesul este o tranzacție de la prima situație la a doua, tranzacție în care S_1 este incomplet din punct de vedere structural, prezintă o divergență, o ambiguitate de structură, care se definește și se rezolvă treptat până la a se compune în S_2. O atare noțiune de proces este adoptată de Meyer pentru discursul muzical: un stimul se prezintă atenției consumatorului ca ambiguu, neîncheiat, și produce o *tendință de a obține satisfacție*: creează, în sfârșit, o situație de criză, în așa fel încât ascultătorul trebuie să găsească un punct fix care să-i rezolve ambiguitatea. În acest caz se produce o

1. University of Chicago Press, 1959.

emoție, pentru că tendința către un răspuns este pe neașteptate oprită sau inhibată; dacă tendința ar fi satisfăcută, nu ar exista declanșare emotivă. Dar pentru că o situație slabă din punct de vedere structural și de îndoielnică organizare creează tendințe de clarificare, orice întârziere impusă clarificării va provoca o mișcare afectivă. Acest joc de inhibiții și reacții emotive intervine pentru a conferi semnificație discursului muzical: pentru că, în timp ce în viața cotidiană se creează diverse situații de criză care nu se rezolvă și pier în mod accidental așa cum au apărut, în muzică inhibiția unei tendințe devine semnificativă în măsura în care relația dintre tendință și rezolvare devine explicită și se încheie. Prin simplul fapt că se încheie, circuitul *stimul-criză-tendință care apare – satisfacția care urmează – restabilirea unei ordini* dobândește semnificație. „În muzică același stimul, muzica, activează tendințele, le inhibă și asigură soluții semnificative."[1]

Cum apare o tendință, de ce tip este criza, ce tip de soluții poate surveni pentru a satisface ascultătorul, toate acestea sunt lămurite prin recurgerea la *Gestalttheorie*: în această dialectică psihologică domină legile formei, adică legile pregnanței, ale *curbei bune*, ale apropierii, ale egalității etc. În ascultător este prezentă cerința ca procesul să se încheie conform simetriei și să se organizeze în modul cel mai *bun* cu putință, în armonie cu anumite modele psihologice pe care teoria formei le consideră existente atât în lucruri, cât și în structurile noastre psihologice.

Întrucât emoția provine din blocarea regularității, tendința către forma bună, memoria experiențelor formale trecute intervin în ascultare pentru a crea, în fața crizei care se afirmă, *așteptări*, previziuni ale rezolvării, prefigurări formale în care tendința inhibată se rezolvă. Cum inhibiția durează, se produce o plăcere a așteptării, un fel de sentiment al neputinței în fața necunoscutului: cu cât rezolvarea este mai neașteptată, cu atât mai intensă este plăcerea în momentul producerii ei.

1. Această teorie a emoțiilor este declarat deweyană, după cum deweyană este noțiunea unui *circuit* de stimuli și răspunsuri, crize și rezolvări, perfect *fulfilled:* este noțiunea de *experiență* (*cf.* Meyer, pp. 35-37).

Deci, întrucât plăcerea este dată de criză, rezultă limpede din demonstrația lui Meyer că legile formei, dacă stau la baza înțelegerii muzicale, coordonează discursul ca întreg doar cu condiția să fie în permanență negate, contestate, în timpul dezvoltării; iar așteptarea ascultătorului nu este așteptarea unor rezultate evidente, ci a unora neobișnuite, de abateri de la regulă, care să facă mai deplină și mai temeinic cucerită legalitatea finală a procesului. Dar, pentru teoria formei, este „bună" configurația pe care o dobândesc în mod necesar datele naturale în dispunerea lor în complexe unitare. Forma muzicală are oare aceleași caractere de stabilitate originară?

În acest punct Meyer temperează propriul gestaltism și afirmă că noțiunea de *organizare optimă*, în muzică, reprezintă un *dat cultural*. Aceasta înseamnă că muzica nu este un limbaj universal, că tendința spre anumite soluții în locul altora este rodul unei educații și al unei civilizații istoriceşte determinate. Evenimente sonore care pentru o cultură muzicală sunt elemente de criză, pot reprezenta pentru o alta exemple de legitate care ating monotonia. Percepția unui întreg nu este imediată și pasivă: este un fapt de organizare care *se învață* și se învață într-un context social-cultural; în acest cadru, legile percepției nu sunt constituite din pură neutralitate, ci se formează în interiorul unor *modele de cultură* determinate, sau, cum s-ar exprima teoria tranzacționistă, universuri de *forme de asumare*, un sistem de preferințe și obișnuințe, o serie de convingeri intelectuale și tendințe emotive care se formează în noi ca efect al unei educații datorate mediului natural, istoric, social.[1]

Meyer dă ca exemplu un ansamblu de stimuli alcătuit din literele TTRLSEE și propune diverse moduri conform cărora putem grupa și organiza aceste litere în așa fel încât să rezulte agregări satisfăcătoare din punct de vedere formal: TT RLS EE, de pildă, se supune unor anumite legi de continuitate cu totul elementare și dă un rezultat de evidentă simetrie. Totuși, e sigur că un cititor englez va fi determinat să prefere următoarea organizare: LETTERS. Într-o astfel de formă el va

1. *Cf.* mai ales H. Cantril, *Le motivazioni dell'esperienza*, Florența, 1958 (vezi și introducerea lui A. Visalberghi).

descoperi o semnificație și deci i se va părea „bună" din toate punctele de vedere. Organizarea s-a produs deci conform unei experiențe dobândite: potrivit modalităților unei ortografii și ale unei limbi. La fel se întâmplă cu un ansamblu de stimuli muzicali în fața cărora dialectica crizei, a așteptărilor, a previzionărilor și a soluțiilor satisfăcătoare se supune unor legi ce se pot situa din punct de vedere istoric și cultural. Civilizația auditivă a lumii occidentale, cel puțin până la începutul secolului, era tonală; numai în cadrul unei civilizații tonale anumite crize vor fi crize iar anumite soluții vor însemna soluții; dacă trecem să examinăm o anumită muzică primitivă sau orientală, concluziile vor fi altele.

Dar, cu toate că analiza lui Meyer apelează la diverse civilizații muzicale pentru a identifica în ele diferite moduri de organizare formală, pare implicită în discursul său această premisă: orice civilizație muzicală își elaborează propria sintaxă și în cadrul acesteia are loc o ascultare orientată tocmai conform modelelor de reacție educate de o tradiție culturală; orice model de discurs își are legile lui, cele ale formei, iar dinamica crizei și a soluțiilor se supune unei anumite necesități, unor direcții normative fixe. În ascultător domină tendința de a rezolva criza prin repaus, perturbarea liniștei, devierea prin întoarcerea la o polaritate definită de obișnuința muzicală a unei civilizații. Criza este valabilă din perspectiva soluției, dar tendința ascultătorului este o tendință către soluție, nu către criza pentru criză. De aceea toate exemplele alese de Meyer se referă la muzica clasică tradițională, pentru că, în fond, argumentarea sa sprijină o atitudine conservatoare a muzicii europene, adică se prezintă ca o interpretare psihologic-structurală a muzicii *tonale*.

Acest punct de vedere se menține neschimbat și atunci când, într-un articol ulterior[1], Meyer reia aceste probleme, de data aceasta nu din punct de vedere psihologic, ci în spiritul teoriei informației. Introducerea unei incertitudini, a unei ambiguități într-o secvență probabilistică cum este discursul

1. Leonard B. Meyer, *Meaning in Music and Information Theory* în *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, iunie 1957; *Some Remarks on Value and Greatness in Music, ibid.*, iunie 1959.

muzical, i se pare a fi elementul care declanşează emoții. Un stil este *un sistem de probabilități,* iar conştiința probabilității se lasă aşteptată în mod latent în spectatorul care riscă previziuni cu privire la consecințele unui antecedent. Să dai semnificație estetică unui discurs muzical înseamnă să explicitezi incertitudinea şi să-i guşti satisfacția ca şi cum ai fi dorit-o intens. Meyer afirmă deci că „semnificația muzicală se produce când o situație anterioară, cerând o apreciere a modurilor probabile de continuare ale acelui *pattern* muzical, produce incertitudine cu privire la natura temporală a consecinței aşteptate. Cu cât este mai mare nesiguranța, cu atât este mai mare informația. Un sistem care produce o secvență de simboluri acordate la o anumită probabilitate se numeşte proces stocastic, iar cazul particular al unui asemenea proces în care probabilitățile depind de evenimente precedente se numeşte proces sau lanț Markoff"[1]. Considerând muzica un sistem de atracții tonale, în care deci existența unui eveniment muzical impune o anumită probabilitate realizării altuia, atunci când un eveniment muzical trece neobservat pentru că survine potrivit tuturor aşteptărilor fireşti ale urechii, incertitudinea şi emoția care decurg din ea (şi deci informația) scad. Dat fiind că într-un lanț Markoff incertitudinea tinde să descrească proporțional cu progresia, compozitorul este constrâns să introducă în mod deliberat incertitudini la fiecare pas pentru a îmbogăți cu semnificație (citeşte: informație) discursul muzical. Această situație de *suspense* este tipică procedurii tonale, constrânsă fără încetare să rupă plictisul probabilității. Muzica, întocmai ca şi limbajul, conține o anumită doză de redundanță pe care

1. Se poate vorbi de un lanț Markoff atunci când probabilitatea unui eveniment j nu este independentă (pj), ci depinde de evenimentul care în precede: pij=pj f(pi). Un exemplu de lanț Markoff realizat în laborator este următorul: se copiază pe mai multe foi mici grupuri de trei litere, repetându-l pe fiecare după frecvența cu care s-a calculat statistic că revine într-un anumit limbaj. Grupurile de litere sunt strânse în diferite cutii după cele două litere inițiale. Astfel, vom avea într-o cutie BUR, BUS, BUT, BUM, în alta IBA, IBL, IBU, IBR etc. Extragem la întâmplare un grup şi citim ultimele două litere (dacă extragem IBU, vor fi BU) şi extragem un al doilea grup din cutia celor care incep cu BU. Dacă iese BUS vom căuta un grup care începe cu US şi aşa mai departe. Secvența va fi condusă de legile de probabilitate amintite mai sus.

compozitorul încearcă mereu să o deplaseze pentru a mări interesul ascultătorului. Dar în acest punct Meyer revine la o considerație privind caracterul inalterabil al universului de acceptări şi aminteşte că o formă de *zgomot* caracteristic pentru discursul muzical este, în afară de cel acustic, cel *cultural*; iar zgomotul cultural este produs de inegalitatea dintre obişnuința noastră de răspuns (adică universul nostru de acceptări) şi cel cerut de stilul muzical; şi încheie cu o notă polemică la adresa muzicii contemporane care, eliminând prea mult redundanța, se reduce la o formă de zgomot care ne împiedică să realizăm semnificația discursului muzical ascultat.[1] Cu alte cuvinte, el consideră acea oscilație între dezordinea informativă şi ininteligibilitatea totală care îl preocupase mai înainte pe Moles nu ca pe o problemă ce trebuie rezolvată, ci ca pe un pericol care trebuie evitat. Făcând diferența între incertitudinea care trebuie dorită şi incertitudinea care nu trebuie dorită, Meyer, care înțelege totuşi limpede istoricitatea şi capacitatea de evoluție proprie fiecărui univers de acceptări, elimină posibilitatea, în interiorul unui limbaj muzical, a unei transformări a acceptărilor sensibilității de natură să ducă la universuri de asimilări complet noi. Limbajul muzical este, deci, un sistem de probabilități în care improbabilitatea este introdusă *con juicio*. În acest punct, suntem tentați să ne gândim că, pe măsura trecerii vremii, tabelul de incertitudini posibile devine atât de normal încât ajunge să facă parte de drept din probabilități şi, în mod tacit, ceea ce cândva era informație devine simplă redundanță; lucru care se întâmplă în mod obişnuit în muzica uşoară de speța cea mai joasă, în care nu mai există nici surpriză, nici emoție

1. În polemica cu Pousseur dusă în revista *Incontri Musicali*, Nicolas Ruwet (analizând cu multă finețe, în lumina metodologiei lingvistice, noțiunea muzicală de *grup* şi căutând să identifice unități distinctive în interiorul *grupului sonor*), notează că anumite sisteme de opoziție se regăsesc în toate limbile pentru că posedă proprietăți structurale care le fac în mod deosebit apte de întrebuințare. Aceasta îl face să se întrebe dacă, în muzică, sistemul tonal nu posedă tocmai aceste caracteristici privilegiate. Tragedia lui Webern ar consta atunci în faptul că era conştient că evoluează pe un teren structural instabil, fără a avea nici *baze de comparație* îndeajuns de solide, nici suficiente *sisteme de opoziții*.

și un cântec nou al lui Claudio Villa apare la fel de previzibil ca și un mesaj de urări cu tarif fix, construit potrivit unor reguli banale și cu totul lipsit de informație suplimentară.

Fiecare ființă umană trăiește în interiorul unui anumit *model cultural* și interpretează experiența pe baza universului de forme de asimilare pe care l-a dobândit: stabilitatea acestui univers este esențială pentru a se putea deplasa în mod rațional în mijlocul provocărilor continue ale mediului și pentru a putea organiza propunerile constituite de evenimentele exterioare într-un ansamblu de experiențe organice. Prin urmare, menținerea ansamblului nostru de asimilări fără a-l supune unor transformări de tot felul este una din condițiile existenței noastre de ființe raționale. Dar între menținerea în *condiții de organicitate* a sistemului de asimilări și menținerea lui *absolut intactă*, există o anumită diferență. O altă condiție a supraviețuirii noastre ca ființe gânditoare este tocmai știința de a face să evolueze inteligența și sensibilitatea noastră, în așa fel încât orice experiență dobândită să îmbogățească și să modifice sistemul asimilărilor noastre. Universul formelor de asimilare trebuie să se mențină organic în sensul că trebuie să crească în chip armonic, fără salturi și deformări, dar *trebuie să crească* și, crescând, să se modifice. De fapt, această diferență face atât de dinamic și progresiv modelul cultural al omului occidental în comparație cu cel al anumitor popoare primitive. Popoarele primitive sunt astfel nu pentru că modelul cultural pe care l-au elaborat la început ar fi barbar și inutil (dimpotrivă, el era adecvat situației pentru care fusese conceput), ci pentru că acest model nu a știut să evolueze; adaptându-se static acestui model, reprezentanții acelei culturi nu au mai fost capabili să o interpreteze în toate posibilitățile ei originare și au continuat să accepte asimilările originare drept formule goale, drept elemente de ritual, drept tabuuri inviolabile.

Avem puține motive să considerăm superior sub toate aspectele modelul cultural occidental modern, dar unul din aceste motive este tocmai plasticitatea sa, capacitatea lui de a răspunde solicitărilor împrejurărilor, elaborând necontenit noi forme de adaptare și noi justificări ale experienței (căreia sensibilitatea individuală și cea colectivă i se adaptează).

Aceasta s-a întâmplat, în realitate, şi în formele artei, în cadrul acelei „tradiţii" care pare neschimbată şi de neschimbat dar care, de fapt, nu a făcut decât să stabilească permanent noi reguli şi noi dogme, pe baza revoluţiilor continue. Orice mare artist, în interiorul unui sistem dat, i-a încălcat permanent regulile, instaurând noi posibilităţi formale şi noi exigenţe ale sensibilităţii; după Beethoven, tipul de aşteptări vădit de auditoriu la ascultarea unei simfonii de Brahms era cu siguranţă deosebit şi cu mult mai vast decât cele care i-ar fi stat la dispoziţie înainte de Beethoven, după lecţia lui Haydn.

Totuşi poeticile noii muzici (şi o dată cu ele întreaga artă contemporană, în genere, şi toţi cei care consideră că arta contemporană exprimă cerinţe inevitabile ale culturii noastre), reproşează tradiţiei clasice faptul că şi aceste noutăţi formale şi aceste aşteptări ale sensibilităţii se organizează imediat în interiorul unui nou univers de forme de asimilare care alegeau ca valoare preferenţială completarea, satisfacerea finală a aşteptării, încurajând şi oficiind ceea ce Henri Pousseur numeşte o *inerţie psihologică.* Tonalitatea creează o polaritate prin care toată compoziţia circulă fără a se detaşa decât pentru câteva momente de ea: crizele sunt introduse, deci, pentru a favoriza inerţia auditivă, readucând-o la polul de atracţie. Pousseur observă că însăşi introducerea unei noi tonalităţi în dezvoltarea unei bucăţi cere un artificiu capabil să învingă cu greutate această inerţie: *modulaţia.* Dar modulaţia, răsturnând ansamblul ierarhic, introduce la rândul ei un nou pol de atracţie, o nouă tonalitate, un nou sistem de inerţie.

Toate acestea nu aveau loc la întâmplare: cerinţele formale şi psihologice ale artei reflectau cerinţele religioase, politice, culturale ale unei societăţi întemeiate pe ordinea ierarhică, pe noţiunea absolută de autoritate, pe prezumţia însăşi a unui adevăr imuabil şi univoc a cărui necesitate o reflectă organizarea socială, iar formele artei o celebrează şi o reproduc la nivelul ei.[1]

1. „Muzica clasică oferă o reprezentare a lumii şi a raporturilor acesteia cu omul, în mod sensibil abstractă şi, sub anumite aspecte, concretă în mod general. Întemeiată în esenţă pe o estetică a repetiţiei, a identificării prompte a

Experiențele poeticilor contemporane (chiar dacă discuția s-a referit mai cu seamă la formele muzicale, știm foarte bine că situația implică întreaga artă de astăzi) ne spun, însă, că situația s-a schimbat.

Căutarea unei deschideri de gradul doi, a ambiguității și informației ca valoare primordială a operei reprezintă refuzul unei inerții psihologice ca formă de contemplare a ordinii regăsite.

Acum accentul se pune pe proces, pe posibilitatea de a identifica *numeroase ordini.* Receptarea unui mesaj structurat în mod deschis face ca *așteptarea* de care s-a vorbit să nu implice atât o *previziune a așteptatului* cât, mai ales, o *așteptare a neprevăzutului.* Astfel, valoarea unei experiențe estetice tinde să apară nu atunci când, după ce s-a declarat, o criză se rezolvă conform obișnuințelor stilistice dobândite, ci atunci când, coborând într-o serie de crize continue, într-un proces în care probabilitatea este dominantă, noi exercităm o libertate de alegere. Atunci instaurăm, în interiorul acestei dezordini, sisteme de probabilitate pur provizorii și încercări complementare altora pe care, simultan sau în al doilea rând, le vom putea asuma la rândul lor, bucurându-ne de echiprobabilitatea tuturor și de disponibilitatea deosebită a întregului proces în ansamblul său.

tot ceea ce este actual în ceea ce este diferit, a imobilului în trecător, ea se leagă, de asemeni, în fiecare din manifestările ei, până și în cea mai puțin importantă, de vechile mituri ale Veșnicei Reintoarceri, de o concepție ciclică, periodică a timpului, ca o continuă repliere a devenirii asupra ei însăși. În această muzică orice dinamism temporal este întotdeauna recompus, întotdeauna reabsorbit într-un element de bază perfect static, toate evenimentele sunt ierarhizate în mod inexorabil, subordonate integral, în substanță, unei origini unice, unui scop unic, unui unic centru absolut cu care se identifică de altfel eul ascultătorului, a cărui conștiință este astfel asimilată aceleia a unui zeu... Ascultarea muzicală de tip clasic reflectă supunerea totală, subordonarea necondiționată a ascultătorului la o ordine autoritară și absolută: al cărui caracter tiranic este accentuat ulterior, în epoca clasică propriu-zisă, de faptul că audiția muzicală constituia adesea și o întâlnire mondenă, căreia membrii societății iluminate cu greu i se puteau sustrage" (H. Pousseur, *La nuova sensibilità musicale*, în *Incontri Musicali*, mai 1958: *cf.* și *Forma e pratica musicale*, *ibid.*, august 1959).

S-a spus că numai o psihologie atentă la momentul genetic al structurilor ne poate permite să justificăm aceste tendințe ale artei contemporane. Şi, într-adevăr, psihologia pare să adâncească astăzi propria cercetare în aceeaşi direcție în care o aprofundează poeticile operei deschise.

Informație şi percepție

Aceeaşi tematică informațională a putut converge în cercetarea psihologică, deschizând căi deosebit de rodnice. Examinând obişnuita problemă a unei percepții care este, în fond, o *deformare* a obiectului (în sensul că include o variație a obiectului potrivit dispoziției celui care percepe), Ombredane[1], ca şi alți cercetători pe care i-am citat, recunoaşte că, la sfârşit, procesul de explorare se imobilizează ca urmare a unei hotărâri şi creează o formă care se cristalizează şi se impune. Dar la întrebarea „de unde vin aceste forme?", Ombredane refuză să dea un răspuns gestaltist inspirat de principiile izomorfismului pentru a examina, în schimb, geneza fenomenului structural în lumina factorului experiențial.

„Dacă vom compara diferitele puncte de vedere... vom constata că un caracter fundamental al percepției provine din faptul că ea rezultă dintr-un proces *fluctuant* care presupune schimburi permanente între dispoziția subiectului şi configurațiile posibile ale obiectului şi că aceste configurații ale obiectului sunt mai mult sau mai puțin *stabile* sau *instabile* în interiorul unui sistem tempo-spațial mai mult sau mai puțin *izolat*, caracteristic *episodului de comportare*... Percepția poate fi exprimată în termeni de probabilitate pe baza modelului a ceea ce se vede în termodinamică sau în teoria informației". Într-adevăr, conținutul perceput s-ar prezenta ca o configurație sensibilă, stabilizată momentan, sub care se manifestă gruparea mai mult sau mai puțin redundantă a informațiilor utile pe care receptorul le-a desprins din câmpul de stimuli, în cursul operației de percepție. Aceasta pentru că acelaşi câmp

1. Intervenție la simpozionul intitulat *La perception*, pp. 95-98.

de stimuli oferă posibilitatea de a extrage din el un număr indeterminat de modele cu redundanță variabilă, dar și pentru că ceea ce gestaltiștii numesc „forma bună" este de fapt, dintre toate modelele, acela care „cere o informație minimă și comportă o redundanță maximă". Astfel, forma bună ar corespunde „stării de probabilitate maximă a unui ansamblu perceptiv fluctuant".

Ne dăm atunci seama că, tradusă în termeni de probabilitate statistică, noțiunea de formă bună pierde orice conotație de necesitate ontologică și nu mai comportă, ca un echivalent al său, o structură prestabilită a proceselor de percepție, un cod definitiv al percepției.

Câmpul de stimuli de care vorbește Ombredane, ce oferă diverse posibilități de regrupare redundantă datorită indeterminării sale, nu se opune formei bune, așa cum ceva inform neperceptibil s-ar opune conținutului perceput. Într-un câmp de stimuli subiectul identifică forma cea mai redundantă atunci când este determinat la aceasta de anumite intenții, dar el poate și să renunțe la forma bună în favoarea altor modele de coordonare care rămân posibile în perspectivă.

Dintr-un punct de vedere și operativ și tipologic, Ombredane consideră că ar putea fi caracterizate diverse tipuri de explorare ale câmpului de stimuli: „s-ar putea deosebi individul care își scurtează cercetarea și se hotărăște să exploateze o structură perceptivă mai înainte de a fi utilizat toate elementele de informație pe care le-ar fi putut strânge; individul care-și prelungește cercetarea și își interzice să adopte structurile care se prezintă; individul care împacă cele două atitudini fie pentru a confrunta mai multe decizii posibile, fie pentru a le integra în modul cel mai bun într-un conținut perceput unitar, construit treptat. Ar putea fi adăugat individul care alunecă de la o structură la alta fără să-și dea seama de incompatibilitatea care poate exista între ele, după cum se vede în cazul onirismului. Dacă percepția este o «angajare», există diferite feluri de a te angaja în direcția unei căutări de informații utile".

Această rapidă enumerare tipologică merge de la limitele morbidității la acelea ale vieții cotidiene: dar permite un spațiu larg de posibilități de percepție și le justifică pe toate. Nu este

cazul să subliniem valoarea pe care o pot avea astfel de ipoteze psihologice pentru ținta discuției noastre estetice. Să adăugăm doar că, stabilite fiind aceste premise, psihologul va trebui să se întrebe în ce măsură un *apprentissage* bazat pe exerciții de percepție şi operații intelectuale inedite nu va modifica profund schemele de reacții obişnuite (deci, în ce măsură exercițiul informației nu va face din ceea ce violează coduri şi sisteme de aşteptări elementul unui nou cod şi al unui nou sistem de aşteptări). Este o problemă pe care estetica şi fenomenologia gustului au verificat-o de-a lungul multor secole de experiență (fie numai şi la nivelul macro-structurilor perceptive), arătând felul în care noi exerciții formative modifică sensul formelor, aşteptarea noastră cu privire la forme, felul nostru de a recunoaşte realitatea însăşi.[1]

Poetica operei deschise ne prezintă tocmai o posibilitate istorică de acest tip: afirmarea unei culturi prin care să fie admisă, în fața universului formelor perceptibile şi al operațiilor de interpretare, complementaritatea de cercetări şi soluții diverse, justificarea unei discontinuități a experienței, însuşită ca valoare în locul unei continuități devenită convenție; organizarea diferitelor inițiative de cercetare reduse la unitate de o lege care să nu-i prescrie rezultatul absolut identic, ci, dimpotrivă, să le considere valabile tocmai în măsura în care se contrazic şi se completează, intră în opoziție dialectică, producând astfel noi perspective şi informații mai ample.

În fond, unul din elementele de criză pentru civilizația burgheză contemporană provine din incapacitatea omului mediu de a se sustrage sistemelor de forme dobândite care îi sunt fur-

1. Ca răspuns la critica lui Ruwet citată la nota de la p. 135 a acestui volum, vom spune că un *sistem de opoziții* va putea fi considerat mai stabil decât altele doar în măsura în care se poate demonstra că acesta corespunde unor *patterns* fixe şi privilegiate ale sistemului nervos. Dacă, dimpotrivă, aceste procese se pot adapta şi modifica, în funcție de evoluția situației antropologice în ansamblul ei, nu se va rupe atunci acel lanț izomorfic ideal despre care se presupune că uneşte structurile unei limbi cu structurile percepției şi inteligenței (mai precis: cu presupusele structuri ale unei presupuse constante a minții omeneşti)? Şi nu se va stabili atunci, între structurile limbii şi structurile minții, un raport dialectic în cursul căruia va fi foarte greu de stabilit cine modifică şi cine este modificat?

nizate din exterior, pe care nu le-a obținut printr-o explorare personală a realității. Boli sociale cum sunt conformismul şi heterodirecția, gregarismul şi masificarea sunt tocmai rodul unei pasive achiziții de standarde de înțelegere şi judecată, identificată cu „forma bună" în morală ca şi în politică, în dietetică şi în domeniul modei, la nivelul gusturilor estetice sau al principiilor pedagogice. Convingerile oculte şi excitațiile subliminale de orice fel, de la politică la reclama comercială, se opun şi învinge rezistența achiziției paşnice şi pasive de „forme bune" în a căror redundanță omul mediu se odihnește fără efort.

Ne punem deci întrebarea dacă arta contemporană, educând în spiritul continuei rupturi a modelelor şi schemelor – alegând ca model şi ca schemă uzura modelelor şi schemelor, precum şi necesitatea succedării lor, nu doar de la operă la operă, ci în interiorul aceleiaşi opere – nu ar putea reprezenta un instrument pedagogic cu funcție de eliberare; în acest caz, discursul ei ar depăşi nivelul gustului şi al structurilor estetice pentru a se insera într-un context mai amplu şi pentru a indica omului modern o posibilitate de recuperare şi de autonomie.

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Opera deschisă în artele vizuale

Faptul de a vorbi de o poetică a Informalului tipică pentru pictura contemporană presupune o generalizare: din categorie critică, „informal" devine calificarea unei tendințe generale a culturii unei perioade, așa încât cuprinde deopotrivă figuri ca Wols sau Bryen, pe tașiștii propriu-ziși, pe maeștrii lui *action painting*, lui *art brut*, lui *art autre* etc. Într-o asemenea accepție, categoria informalului încape în definiția mai vastă de poetică a *operei deschise.**

*. Gillo Dorfles, în lucrarea sa *Ultime tendenze dell'arte d'oggi* (Milano, Feltrinelli, 1961), limitează definiția „informaluiui" la „acele forme de abstractism în care nu numai că lipsește orice voință și orice încercare de figurație, *dar lipsește și orice* voință semnică și semantică" (p. 53). Totuși, în acest eseu al nostru, în care este vorba de acele forme „deschise" ale artei de astăzi, ai căror parametri organici par uneori că nu intră în noțiunea tradițională de formă, ni se pare potrivit să vorbim despre „informal" într-un sens mat larg. Acest criteriu este urmat de numărul unic al revistei *Il Verri* dedicat informalului (iunie 1961) în care, în afara unei consistente serii de intervenții ale unor filozofi, critici și pictori, apar trei eseuri dense semnate de G.C. Argan, R. Barilli, E. Crispolti. De aceea scrierea de față, apărută în același număr împreună cu lucrările citate, nu ține seamă de aceste contribuții la discuția despre informal și le recomandă în vederea unei lărgiri a orizontului și a completării temelor. (De asemenea, trebuie spus că acest eseu a fost scris mai înainte de a se fi încheiat „sezonul" informalului și mai înainte ca diferitele experiențe contradictorii citate aici – artă cinetică etc. – să fie caracterizate ca atare și etichetate cu termeni ca *op art*, și altele de acest fel.) Să reținem totuși că analizele din acest eseu rămân valabile pentru unele cercetări ale artei postinformale și că, oricum, folosesc pentru a defini caracteristicile importante sub aspect istoric ale experienței informale [1966].

A operei deschise ca propunere a unui câmp de posibilități, de interpretare, ca o configurație de stimuli dotată cu o indeterminare substanțială, astfel încât consumatorul să fie îndemnat la o serie de „lecturi" mereu variabile; în sfârșit, a operei deschise ca o „constelație" de elemente care se pretează la diverse relații reciproce. În acest sens, informalul în pictură se asociază cu structurile muzicale deschise ale muzicii postweberniene și cu acea poezie „foarte nouă" care a și acceptat, prin consensul reprezentanților săi, definiția de informală.

Informalul în pictură ar putea fi considerat ultima verigă a unui lanț de experimente ce tind să introducă o anumită „mișcare" în interiorul operei. Dar termenul „mișcare" poate avea diverse sensuri; căutare a mișcării este și aceea care a urmărit îndeaproape evoluția artelor plastice, și pe care o găsim începând încă de la picturile rupestre sau în *Nike din Samothrace* (încercarea de a reprezenta, în trăsătura fixă și imobilă, o mișcare proprie obiectelor reale reprezentate). O altă formă de mișcare provine din repetarea aceleiași figuri cu intenția de a reprezenta un personaj sau o întreagă întâmplare în momente succesive ale dezvoltării ei: este tehnica adoptată în timpanul portalului de la Souillac, cu povestea călugărului Teofil, sau cea adoptată în *Tapiseria Reginei Mathilde* de la Bayeux, adevărată poveste „filmică" alcătuită din mai multe fotograme alăturate. Era vorba însă de reprezentarea mișcării cu ajutorul unor structuri în esență fixe; mișcarea nu antrena structura operei, natura însăși a semnului.

Să acționezi asupra structurii înseamnă însă să te orientezi în direcția lui Magnasco, a lui Tintoretto sau chiar a impresioniștilor: în încercarea de a da o impresie de însuflețire interioară, semnul devine imprecis și ambiguu. Dar ambiguitatea semnului nu face nedeterminată viziunea formelor reprezentate: ea sugerează vibrația ei înnăscută, un contact mai intim cu mediul, pune în criză contururile, distincțiile rigide între forme, între forme și lumină, între forme și fond. Ochiul este însă întotdeauna determinat să recunoască acele forme și nu altele (chiar dacă este tentat să se îndoiască de posibilitatea unei eventuale dizolvări, de promisiunea unei indeterminări fertile, asistând la o criză a configurațiilor tradiționale, la o

chemare la informal, aşa cum se manifestă în catedralele din ultima perioadă a creaţiei lui Monet).

Amplificarea dinamică a formelor futuriste şi descompunerea cubistă sugerează, desigur, alte posibilităţi de mobilitate a configuraţiilor; dar, în sfârşit, mobilitatea este permisă tocmai de stabilitatea formelor asumate ca punct de plecare, şi reconfirmate tocmai în momentul când sunt negate prin deformare sau descompunere.

În sculptură găsim o altă iniţiativă de *deschidere a operei*: formele plastice ale unui Gabo sau ale unui Lippold invită consumatorul la o intervenţie activă, la o iniţiativă de mişcare în favoarea unei poliedricităţi a datului iniţial. Forma, definită în sine, este construită în aşa fel încât devine ambiguă şi vizibilă în mod diferit din perspective diferite.[1] După cum privitorul se deplasează în jurul operei, aceasta îi apare sub diferite forme.

1. În aparenţă, declaraţiile de poetică ale lui Gabo nu se împacă defel cu ideea de operă deschisă. Într-o scrisoare din 1944 către Herbert Read (reprodusă în Read, *The Philosophy of Modern Art*, London, Faber and Faber, 1952), Gabo vorbeşte de absolutul şi exactitatea liniilor, de imagini ale ordinii, nu ale haosului: „Noi toţi construim imaginea lumii aşa cum am dori să fie, iar acest univers spiritual al nostru va fi întotdeauna ceea ce facem noi şi cum îl facem. Numai umanitatea îl formează într-o anumită ordine, dincolo de o masă de realităţi incoerente şi duşmane. Aceasta ni se pare că este constructiv. Am ales exactitatea liniilor mele". Dar să raportăm aceste afirmaţii la ceea ce acelaşi Gabo spunea în 1924 în *Manifestul Constructivismului*: ordinea şi exactitatea sunt parametrii pe baza cărora arta se adecvează organicităţii naturii, formativităţii ei interne, dinamismului creşterii ei. Deci arta este o imagine încheiată şi definită, dar în aşa fel încât să redea prin intermediul elementelor *cinetice* acel proces continuu care este creşterea naturală. La fel ca şi un peisaj, o cută de teren, o pată pe un zid, arta se pretează la diferite vizualizări şi prezintă profiluri schimbătoare, arta reflectă în sine, datorită proprietăţilor ei de ordine şi exactitate, mobilitatea evenimentelor naturale. Este, putem spune, o operă definită, care se face imagine a unei naturi „deschise". Iar Read, neîncrezător, de altfel, faţă de alte forme de ambiguitate plastică, notează: „Viziunea aparte a realităţii comună constructivismului lui Gabo sau al lui Pousseur nu provine din aspectele superficiale ale civilizaţiei mecanice, nici dintr-o reducere a datelor vizuale la «planurile cubice» sau la «volumele plastice» ale lor..., ci dintr-o viziune a procesului structural al universului fizic aşa cum l-a relevat ştiinţa modernă. Cea mai bună pregătire pentru aprecierea artei constructiviste este studierea lui Whitehead sau al lui Schroedinger... Arta – aceasta este funcţia ei cea mai de seamă – acceptă multiplicitatea universală pe care ştiinţa o cercetează şi o dezvăluie, dar o reduce la concreteţea unui simbol plastic" (p. 233).

Aceasta se întâmplase deja parțial cu edificiul baroc și cu părăsirea unei perspective frontale privilegiate. Evident, posibilitatea de a fi văzută din diverse puncte de perspectivă aparține oricărei opere de sculptură și Apollo din Belvedere văzut din profil apare diferit decât dacă este văzut din față. Dar, lăsând la o parte cazul în care opera este construită în așa fel încât cere exclusiv o viziune frontală (să ne gândim la statuile-coloane ale catedralelor gotice), forma văzută din diferite perspective tinde întotdeauna să atragă atenția asupra rezultatului total, în raport cu care aspectele de perspectivă sunt complementare și admit să fie considerate sub raportul convergenței lor. Apollo văzut din spate ne lasă să ghicim imaginea totală a lui Apollo, viziunea frontală o confirmă pe cea precedentă, una te face să dorești ca un complement, fie și imaginar, pe cealaltă. Forma completă se reconstituie treptat în memorie și în imaginație.

În schimb, opera lui Gabo, văzută de jos, ne face să intuim existența unor perspective variabile care se exclud reciproc. Ne satisface prin perspectiva noastră de moment și ne nedumerește și ne face curioși la gândul că ne-am putea imagina în același timp toate perspectivele (ceea ce este, practic, imposibil).[1]

Calder face un pas mai înainte: acum forma se învârtește ea însăși sub ochii noștri, iar opera devine o „operă în mișcare". Mișcarea ei se combină cu cea a spectatorului. De aceea, nu ar trebui să existe niciodată două momente, în timp, în care poziția reciprocă a operei și a spectatorului să se poată repro-

1. O impresie de acest fel înregistrează Ezra Pound în fața operelor lui Brâncuși: „Brâncuși a ales o sarcină mult mai dificilă: a reuni toate formele într-una singură cere tot atâta timp ca și contemplarea universului pentru orice budist... S-ar putea spune că fiecare din miile de unghiuri din care este privită statuia ar trebui să aibă o viață proprie (Brâncuși îmi va îngădui să spun: o viață *divină*). Și adoratorul exclusiv al celei mai execrabile arte va admite că este mai ușor să construiești o statuie care să placă privită dintr-un unghi, decât să faci una care să satisfacă privitorul din oricare unghi ar privi-o. E limpede că este mult mai greu să comunici această «satisfacție formală» cu ajutorul unei singure mase, decât să provoci un interes vizual efemer cu ajutorul unor combinații monumentale și dramatice..." (*Mărturie despre Brâncuși*, apărută în *The Little Review*, 1921).

duce în mod identic. Câmpul alegerilor nu mai este sugerat, este adevărat, iar opera este un câmp de posibilități... *Lamelele de sticlă* ale lui Munari, operele în mișcare ale celei mai noi avangarde duc la ultimele consecințe aceste premise.[1]

Şi iată că pe lângă aceste direcții de creație există cele ale Informalului, înțeles în sensul larg pe care l-am definit. Nu mai este vorba de operă în mișcare, pentru că tabloul se află sub ochii noştri, definit o dată pentru totdeauna, sub aspect fizic, în semnele picturale care îl compun; nu mai este nici operă care să ceară mișcarea consumatorului, mai mult decât o reclamă oricare alt tablou care pretinde să fie văzut ținând seama de diversele incidențe ale luminii pe asperitățile materiei, pe reliefurile culorii. Şi totuşi reprezintă o adevărată operă deschisă – în mod parcă mai matur şi mai radical – pentru că, într-adevăr, semnele se compun aici ca nişte constelații în care relația structurală nu este determinată, la început, în mod univoc, în care ambiguitatea semnului nu este supusă (cum se întâmplă la expresionişti) unei reconfirmări finale a distincției dintre formă şi fond, ci fondul însuşi devine subiectul tabloului (subiectul tabloului devine fondul ca posibilitate de metamorfoză continuă).[2]

1. În afară de celebrele lamele de sticlă ale lui Munari, citām anumite experiențe ale ultimei generații ca *Mirioramele* Grupului T (Anceschi, Boriani, Colombo, Devecchi) şi structurile transformabile ale lui Jacoov Agam, „constelațiile mobile" ale lui Pol Bury, *rotoreliefurile* lui Duchamp („artistul nu îndeplineşte singur actul de creație, pentru că spectatorul stabileşte contactul operei cu lumea exterioară descifrând şi interpretând calificările ei profunde şi, procedând astfel, îşi aduce contribuția la procesul de creație"), obiectele cu compoziție schimbătoare ale lui Enzo Mari, structurile articulate ale lui Munari, firele mobile ale lui Dieter Rot, structurile cinetice ale lui Jesus Soto („sunt structuri cinetice pentru că folosesc drept motor spectatorul. Reflectă mişcarea spectatorului, chiar şi aceea a ochilor. Prevăd capacitatea lui de a se mişca, solicită activitatea lui fără să o constrângă. Sunt structuri cinetice pentru că nu conțin forțe care le însuflețesc. Pentru că împrumută de la spectator forțele care le însuflețesc, dinamismul lor", notează Claus Bremer), maşinile lui Jean Tinguely (care, fiind deformate de către spectator şi puse să se rotească, compun configurații mereu noi).

2. În acest fel, chiar fără să fie alcătuit din elemente mobile, tabloul informal perfecționează tendința sculpturii cinetice de felurite tipuri, devenind din obiect-„spectacol", după cum notează Albino Galvano în nota *Arte come oggetto e arte come spettacolo* (*Il Verri*, numărul dedicat Informalului, pp. 184-187).

De aici decurge posibilitatea consumatorului de a-şi alege propriile direcţii şi propriile asocieri, perspectivele privilegiate de alegere şi de a întrevedea, pe fondul configuraţiei individuale, alte individualizări posibile, care se exclud dar sunt prezente simultan, într-o permanentă excludere şi implicare reciprocă. De aici iau naştere, prin urmare, două probleme pe care le implică nu numai o poetică a Informalului, dar orice poetică a operei deschise: 1) raţiunile istorice, *background*-ul cultural al unei astfel de iniţiative creatoare, viziunea despre lume pe care o presupune; 2) posibilităţile de „lectură" a unor astfel de opere, condiţiile de comunicare la care sunt supuse, garanţiile unui raport de comunicare care să nu degenereze în haos, tensiunea între o masă de informaţii pusă intenţionat la dispoziţia consumatorului şi un minimum de înţelegere garantată, adecvarea dintre voinţa creatorului şi răspunsul consumatorului. După cum se vede, în ambele cazuri nu se pune problema valorii estetice, a „frumuseţii" operelor discutate. Primul punct presupune că operele, pentru a manifesta în mod pregnant o viziune implicită asupra lumii şi raporturile cu o întreagă condiţie a culturii contemporane, satisfac, cel puţin în parte, condiţiile indispensabile ale acelui discurs comunicativ specific pe care obişnuim să îl definim ca „estetic". Al doilea punct examinează condiţiile de comunicare elementare pe baza cărora să se poată apoi întemeia recunoaşterea unei comunicativităţi mai bogate şi mai adânci, caracterizată de o fuziune organică de elemente multiple, proprie valorii estetice. Un comentariu cu privire la posibilităţile estetice ale Informalului va constitui deci a treia fază a discuţiei pe care vrem să o susţinem.

Opera ca metaforă epistemologică

Pentru primul aspect, Informalul se subordonează în mod categoric unei condiţii generale a tuturor operelor deschise. Este vorba de structuri care apar ca *metafore epistemologice*, rezoluţii structurale ale unei conştiinţe teoretice răspândite (nu a

unei teorii determinate, ci a unei convingeri culturale asimilate): ele reprezintă repercusiunea, în activitatea creatoare, a anumitor realizări ale metodologiilor ştiinţifice contemporane, reconfirmarea, prin artă, a acelor categorii de indeterminare, de distribuţie statistică, care reglementează interpretarea faptelor naturale. Informalul pune astfel în discuţie, cu mijloace proprii, categoriile cauzalităţii, logicile cu două valori, raporturile de univocitate, principiul terţului exclus.

Aceasta nu este observaţia critică a unui filozof care ţine cu orice preţ să vadă implicat în manifestarea formelor artei un mesaj conceptual. Este un act de autocunoştinţă al artiştilor care trădează, chiar în vocabularul pe care îl folosesc pentru declaraţiile de poetică, influenţele culturale la care reacţionează. De multe ori întrebuinţarea necritică a categoriilor ştiinţifice pentru a caracteriza o comportare creatoare este foarte periculoasă; să transpui un termen propriu ştiinţelor în discursul filozofic sau în cel critic necesită o serie întreagă de verificări şi delimitări ale înţelesului, în aşa fel încât să se precizeze în ce măsură folosirea termenului are valoare sugestivă şi metaforică. Este foarte adevărat că cine se scandalizează şi se teme pentru puritatea discursului filozofic când se află în faţa întrebuinţării, în estetică sau aiurea, a unor termeni ca „indeterminare", „distribuţie statistică", „informaţie", „entropie" etc. uită că filozofia şi estetica tradiţională s-au prevalat întotdeauna de termeni ca „formă", „potenţă", „germen", şi aşa mai departe, care la început nu erau altceva decât termeni fizico-cosmologici trecuţi în alt domeniu. Dar este tot atât de adevărat că tocmai din cauza acestor dezinvolte amestecuri terminologice, filozofia tradiţională a putut fi contestată de atitudini analitice mai riguroase: de aceea, preveniţi de aceste învăţăminte, când găsim un artist care întrebuinţează anumiţi termeni ai metodologiei ştiinţifice pentru a-şi exprima intenţiile lui de creaţie, nu vom risca să ne închipuim că structurile acestei arte reflectă presupusele structuri ale universului real: ci vom sublinia doar că circulaţia culturală a unor anumite noţiuni a influenţat în mod deosebit pe artistul respectiv, astfel încât arta lui vrea să fie şi trebuie să fie considerată ca o reacţie imaginativă, ca metaforizarea structurală a unei anu-

mite viziuni asupra lucrurilor (cu care achiziţiile ştiinţei au familiarizat pe omul contemporan). În acest sens, cercetarea noastră nu va avea caracterul unei analize ontologice, ci a unei modeste contribuţii la *istoria ideilor.*

Exemplele sunt nenumărate şi s-ar putea extrage din diferite programe de expoziţii sau articole critice.[1] Un exemplu deosebit de frapant la care ne vom referi este articolul lui George Mathieu, *D'Aristote à l'abstraction lyrique*[2], în care pictorul încearcă să marcheze trecerea progresivă, în civilizaţia occidentală, de la *ideal* la *real*, de la *real* la *abstract* şi de la *abstract* la *posibil.* Este o istorie genetică a poeticilor Informalului, ale abstracţiei lirice, precum şi a acelor forme noi pe care avangarda le descoperă mai înainte ca conştiinţa comună să le fi adoptat. Evoluţia formelor îi apare lui Mathieu paralelă cu aceea a conceptelor ştiinţifice.

Dacă asistăm la prăbuşirea tuturor valorilor clasice în domeniul artei, o revoluţie paralelă la fel de profundă are loc în sectorul ştiinţelor, în care eşecul recent al noţiunilor de spaţiu, materie, egalitate, gravitaţie, reapariţia noţiunilor de indeterminism şi probabilitate, de contradicţie, de entropie, postulează din toate sensurile renaşterea unui misticism şi posibilităţile unei noi depăşiri.

1. De pildă declaraţia tinerilor artişti ai grupului „Miriorama": „Orice aspect al realităţii, culoare, formă, lumină, spaţii geometrice sau timp astronomic este unul dintre aspectele felurite ale existenţei *SPAŢIULUI-TIMP* sau, mai bine zis, feluri diferite de a percepe relaţia între *SPAŢIU* şi *TIMP.* Considerăm, deci, realitatea ca o devenire continuă de fenomene pe care le percepem în variaţia lor. De când o realitate înţeleasă în acest fel a luat locul, în conştiinţa omului (sau numai în intuiţia lui), unei realităţi fixe şi neschimbătoare, observăm în arte o tendinţă de a exprima realitatea în termenii devenirii ei. Considerând deci opera ca o realitate alcătuită cu înseşi elementele care constituie acea realitate care ne înconjoară, este necesar ca opera însăşi să fie în continuă variaţie". Alţi artişti vorbesc despre introducerea dimensiunii *timp* în viaţa internă a operei de artă. În altă parte s-a vorbit de *relaţia de indeterminare* introdusă în câmpul imaginii chiar de cubişti: s-a spus de asemenea în legătură cu Fautrier că „stabileşte un nou spaţiu intersideral şi participă la cercetările ştiinţifice actuale" (Verdet). Iar cu alte ocazii am auzit vorbindu-se de realităţi nucleare reprezentate de noua pictură. Mathieu a vorbit de o „epistemologie a decentrării". Toate acestea sunt expresii neverificate, dar care califică, oricum, stări de spirit de care nu putem face abstracţie.

2. În *L'Oeil*, aprilie 1959.

Suntem de acord că pe plan metodologic o noțiune ca aceea de indeterminare nu postulează nici o posibilitate mistică, ci permite doar descrierea, cu precauția cuvenită, a anumitor evenimente microfizice și că nu trebuie să se admită adaptarea ei cu prea multă ușurință în plan filozofic; dar dacă un pictor, de pildă Mathieu, o acceptă în acest fel și face din ea un stimul al imaginației, nu i se poate contesta dreptul de a proceda astfel. Va fi de ajuns însă să verificăm dacă de la stimul la structurarea semnelor picturale se va menține o anumită analogie între viziunea lucrurilor implicate în noțiunea metodologică și cea manifestată de noile forme. După cum am mai spus și în altă parte, poetica barocului reacționează, în fond, la o nouă viziune a cosmosului introdusă de revoluția copernicianã, sugerată aproape în termeni figurativi de descoperirea caracterului eliptic al orbitelor planetare de către Kepler – descoperire care determină criza poziției privilegiate a cercului ca simbol clasic al perfecțiunii cosmice. Și după cum caracterul pluriperspectiv al construcției baroce se resimte din pricina acestei concepții – care a încetat de a mai fi geocentrică și, prin urmare, antropocentrică – a unui univers extins în direcția infinitului, iată că și astăzi, după cum Mathieu însuși procedează în articolul său, se pot stabili, teoretic, paralele între elaborarea noilor geometrii neeuclidiene și părăsirea formelor geometrice clasice de către fovişti și cubism; între apariția pe scena matematică a numerelor imaginare și transinfinite și a teoriei ansamblurilor și apariția picturii abstracte; între tentativele de axiomatizare ale geometriei lui Hilbert și primele încercări ale neoplasticismului și constructivismului:

În sfârșit, teoria jocurilor a lui von Neumann și Morgenstern, unul din cele mai importante evenimente științifice ale acestui secol, s-a dovedit deosebit de rodnică în aplicațiile ei la arta actuală, așa cum a demonstrat magistral Toni del Renzio în legătură cu *action painting*. În acest vast domeniu care se întinde de acum de la posibil la probabil, în această nouă aventură a determinismului care guvernează legile materiei neinsuflețite, vii sau psihice, problemele propuse de Cavalerul de Méré lui Pascal acum trei secole sunt la fel de depășite ca și noțiunea de hazard-obiectiv a lui Dali sau de meta-ironia lui Duchamp. Noile raporturi ale întâmplării cu cazualitatea, introducerea anti-întâmplării pozitive și negative, sunt o confirmare în plus a rupturii dintre civilizația noastră și raționalismul cartezian.

Cititorul indulgent să treacă peste temerarele afirmații științifice ale pictorului citat și peste convingerea lui că indeterminismul guvernează legile materiei neînsufletite, vii și psihice. Dar nu putem pretinde științei să introducă cu prudență noțiuni valabile într-un anumit cadru metodologic și ca întreaga cultură a unei epoci, captând înțelesul ei revoluționar, să renunțe să pună stăpânire pe ea prin violența sălbatică a reacției sentimentului și imaginației. Este adevărat că principiul indeterminării și metodologia cuantistică nu ne spun nimic despre structura universului, ci doar despre un anumit fel de a descrie anumite aspecte ale universului: dar ne spun în schimb că unele valori care erau considerate absolute, valabile ca structuri metafizice ale lumii (ca principiul cauzalității sau cel al terțului exclus) au aceeași valoare convențională ca și noile principii metodologice dobândite și, oricum, nu mai sunt indispensabile pentru a explica universul sau pentru a întemeia un altul. De aici, în formele artei, nu atât instaurarea riguroasă a echivalentelor noilor concepte, cât mai ales negarea celor vechi. Și, în același timp, încercarea de a sugera, alături de o nouă atitudine metodologică în fața unei structuri probabile a lucrurilor, o imagine posibilă a acestui nou univers, o imagine pe care sensibilitatea nu și-a însușit-o încă, pentru că sensibilitatea este întotdeauna în întârziere față de achizițiile inteligenței; chiar și astăzi suntem tentați să gândim, în mod ancestral, că „soarele răsare" deși de trei veacuri și jumătate strămoșii noștri învață la școală că soarele nu se mișcă.

De aici decurge funcția unei arte deschise ca metaforă epistemologică: într-o lume în care discontinuitatea fenomenelor a declanșat criza posibilității unei imagini unitare și definitive, ea sugerează un mod de a vedea mediul în care *trăim* și, văzându-l, de a-l accepta, de a-l integra propriei sensibilități. O operă deschisă înfruntă fățiș sarcina de a ne da o imagine a discontinuității: nu o narează, *ea este această discontinuitate* însăși. Echilibrând ca intermediar categoria metodologiei științifice și materia vie a sensibilității noastre, ea ne apare aproape ca un fel de schemă transcendentală care ne îngăduie să înțelegem noi aspecte ale lumii.

În acest sens trebuie să interpretăm mărturiile emoționate de lectură pe care critica ni le dă în fața operelor informale, entuziasmându-se parcă de noile libertăți neprevăzute unde imaginația este admisă, în fața unui câmp de stimuli atât de deschis și de ambiguu:

Dubuffet are de a face cu realitățile primordiale și cu *mana*, cu curenții magici care leagă subiectele umane de obiectele care le înconjoară. Dar arta lui este mult mai complexă decât orice tip de artă primitivă. Am mai amintit de numeroasele lui ambiguități și zone de semnificație. Multe din acestea sunt create de complexa organizare spațială a pânzei, de confuzia intenționată a scărilor de mărime, de obișnuința artistului de a vedea și reprezenta lucrurile din mai multe unghiuri în același timp... Este vorba de o experiență optică foarte complexă, pentru că nu numai punctul nostru de vedere se modifică necontenit și nu există aici doar un mare număr de impasuri optice de perspective evocând o stradă care sfârșește în mijlocul unei câmpii sau pe marginea unui recif, dar, în plus, suntem captați fără încetare de tablou, de o suprafață plată pe care nu a fost întrebuințată nici o tehnică tradițională. Această viziune multiplă este însă întru totul normală: așa sunt văzute lucrurile într-o plimbare la țară în timp ce cobori dealurile sau străbați drumuri întortocheate. Această tendință de a vedea lucrurile situându-se alternativ sau succesiv în diverse puncte ale spațiului arată evident și o relativitate sau o prezență simultană a timpului.[1]

Fautrier pictează o cutie ca și cum noțiunea de cutie nu ar exista încă; și, mai curând decât un obiect, o dispută între vis și materie, un mers bâjbâit către cutie, în zona de incertitudine în care comunică posibilul și realul... Artistul are senzația sigură că lucrurile ar putea merge altfel...[2]

Materia lui Fautrier... este o materie care nu se simplifică, ci care înaintează complicându-se, captând și asimilând semnificații posibile, încorporând momente și aspecte ale realității, saturându-se de experiența trăită...[3]

Cu totul altele și în alt chip perfecte sunt însușirile pe care se cuvine să le rezervăm reprezentării [lui Dubuffet]: în primul rând, atributele de in-finitate, de in-distincție, de in-discreție (luând termenii în înțelesul lor etimologic). A privi potrivit opticii materiei înseamnă într-adevăr să vezi cum se frâng profilurile noționale, cum se dizolvă și dispar aspecte de lucruri și persoane, iar dacă se mai păstrează încă urme, corpusculi, prezențe înzestrate cu oarecare definiție formală, cu putința de a le discerne, o asemenea optică cere să le pui

1. James Fritzsimmons, *Jean Dubuffet*, Bruxelles, 1958, p. 43.
2. A. Berne-Joffroy, *Les Objets de J. Fautrier*, în *Nouvelle Revue Française*, mai 1955.
3. G.C. Argan, De *Bergson à Fautrier*, în *Aut. Aut*, ianuarie 1960.

în criză, să produci inflaţia lor înmulţindu-le, amestecându-le într-un haos de proiectări şi dedublări.[1]

„Cititorul" se excită deci în faţa unei libertăţi a operei, a capacităţii ei de proliferare infinită, în faţa bogăţiei creşterii ei interioare, a proiectărilor inconştiente pe care le antrenează, a invitaţiei pe care i-o adresează pânza de a nu se lăsa determinat de legăturile cauzale şi de ispitele univocului, angajându-se într-o tranzacţie bogată în descoperiri mereu mai imprevizibile.

Cea mai bogată şi cea mai captivantă dintre aceste „mărturii de lectură" este aceea datorată lui Audiberti, care ne povesteşte ce *vede* el în pictura lui Camille Bryen:

Finalement, il n'y a plus d'abstrait *que de* figuratif. *L'intime semoule du fémur des ibis, et même des plombiers, recèle, comme un album, comme un abhomme de famille, toute sorte de carte postale, Dôme des Invalides, Grand Hôtel New-Grand à Yokohama. La réfraction atmosphérique répercute dans le tissu minéral les mirages les mieux composés. Des hordes de staphylococques submédulliers s'alignent pour dessiner la silhouette du tribunal de commerce de Menton [...] L'infini de la peinture de Bryen me paraît plus qualifié que s'il se bornait à illustrer l'abituel rapport de l'immobile peinture courante avec ce qui précède et ce qui suivra. Je répète, il le faut, qu'à mes yeux elle a ceci, pour elle, qu'elle bouge vraiment. Elle bouge dans tous les appels de l'espace, du côté du passé, du côté de l'avenir. Elle plonge sur la végétation poisonneuse du fond ou, au contraire, hors des abîmes de la carie dentaire des moucherons, elle monte vers le clin de notre oeil et la poignée des nos mains. Les molécules qui la composent, de substance chimique picturale et d'énergie visionnaire à la fois, palpitent et s'adjustent sous la douce horizontale du regard. On prend ici sur le fait le phénomène de la création continue, ou de la révélation continue. Une „plume", une peinture de Bryen n'atteste pas, comme tout autre, comme toute chose ici-bas, la jonction permanente des ordres de Bourse, de l'exocuticule des araignées et des bois crieur des cobalts, non... Alors qu'achevée, présentable et signée amenée à sa proportion sociale et commerciale, elle attend l'attention ou la contemplation de celui qui la voit et dont elle fait un voyant, les formes ou les non-formes qu'elle propose au premier abord se modifient dans l'espace en avant de la toile et de la feuille et en avant, aussi, de l'âme de ce voyant, en avant! Elles accouchent, petit à petit l'astre fait son nid, de décors et de profils secondaires tour à tour prépondérants. En couches transparentes ils se placquent sur l'image foncière.*

Au niveau de la peinture, une cybernétique, comme on dit vulgairement, se manifeste. Nous auront enfin vu l'oeuvre d'art s'abhumaniser, se délacer de la signature de l'homme, accéder à une mouvementation autonome, que même les compteurs d'électrons, pour peu qu'on sût au juste où les brancher, se feraient un jeu de mésurer.[2]

1. R. Barilli, *J. Dubuffet, Matériologies*, Galleria del Naviglio, Milano, 1961.
2. Jacques Audiberti, *L'Ouvre-Boîte*, Gallimard, Paris, 1952, pp. 26-35.

În această „mărturie" se vădesc deopotrivă limitele şi posibilităţile unei opere deschise. Dacă jumătate din reacţiile notate nu au nici o legătură cu efectul estetic, ci sunt simple divagaţii personale sugerate de semne, chiar şi acest fapt trebuie avut în vedere: este oare aceasta o limită a cititorului respectiv, interesat mai ales de jocurile libere ale propriei imaginaţii sau o limită a operei care asumă aici funcţia pe care, pentru un alt subiect, o poate avea mescalina? Dar dincolo de acele probleme extreme, am evidenţiat aici, amplificate în gradul cel mai înalt, posibilităţile unei cercetări libere, ale unei inepuizabile revelări de contraste şi opoziţii, care proliferează la tot pasul. În acest punct, aşa după cum cititorul scapă controlului operei, la un moment dat opera pare să scape controlului tuturor, inclusiv al autorului, şi să vorbească *sponte sua*, ca un creier electronic înnebunit. Nu mai rămâne atunci un câmp de posibilităţi, ci indistinctul, originarul, indeterminatul nedomesticite, totul şi nimic.

Audiberti vorbeşte de libertate cibernetică şi termenul ne introduce în miezul problemei care poate fi rezolvată tocmai printr-o analiză în termenii teoriei informaţiei, a capacităţilor de comunicare ale operei.

Deschidere şi informaţie

Teoria informaţiei, în formulările ei la nivel matematic (nu în aplicările practice ale tehnicii cibernetice)[1] vorbeşte de o diferenţă radicală între „semnificaţie" şi „informaţie". *Semnificaţia* unui mesaj (este mesaj comunicativ chiar şi configuraţia picturală care comunică nu referinţe semantice, ci o anumită sumă de relaţii sintactice care pot fi percepute între elementele ei) se stabileşte proporţional cu ordinea, cu convenţionalitatea şi deci cu „redundanţa" structurii. Semnificaţia este cu atât

1. Pentru lămuririle care urmează, vezi eseul precedent, *Deschidere, informaţie, comunicare.*

mai limpede şi mai neechivocă, cu cât urmez mai îndeaproape regulile de probabilitate, legile de organizare prestabilite şi repetate prin repetarea elementelor previzibile. Dimpotrivă, cu cât structura devine mai improbabilă, mai ambiguă, mai imprevizibilă şi mai dezordonată, cu atât mai mult creşte *informaţia.* Informaţie înţeleasă prin urmare ca posibilitate de informare, ca incoativitate de ordini posibile.

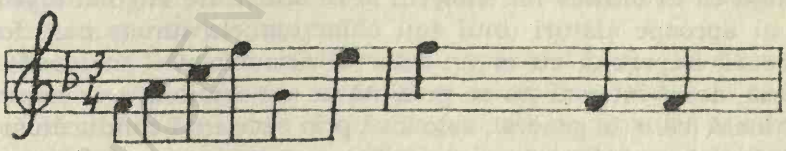
În anumite condiţii de comunicare este urmărită *semnificaţia, ordinea, evidenţa:* este cazul comunicaţiei de uz practic, de la scrisoare la simbolul vizual al semnalizărilor rutiere, care tind să fie înţelese în mod univoc, fără posibilitate de neînţelegeri şi interpretări personale. În alte cazuri, însă, se urmăreşte valoarea *informaţie,* bogăţia ireductibilă a semnificaţiilor posibile. Acesta este cazul comunicării artistice şi al efectului estetic, pe care o cercetare în domeniul informaţiei te ajută să-l explici, fără însă a-l fundamenta în mod definitiv.

S-a mai spus că orice formă de artă, chiar dacă adoptă convenţiile unui discurs comun sau simboluri figurative acceptate de tradiţie, îşi întemeiază propria valoare pe o noutate a organizării materialului dat, care constituie, în orice caz, o creştere de informaţie pentru consumator. Dar prin elanuri originale şi rupturi provizorii ale ordinii previziunilor, o artă „clasică" tinde, în fond, să reconfirme structurile acceptate de sensibilitatea comună căreia i se adresează, opunându-se anumitor legi de redundanţă doar pentru a le confirma din nou, fie şi într-un mod original. În schimb, arta contemporană pare să urmărească ca valoare primordială o ruptură intenţionată a legilor de probabilitate care guvernează discursul comun, declanşând criza intenţiilor lui chiar în momentul în care îl foloseşte pentru a-l deforma. Poetul care spune „Credinţa e hrană a lucrurilor nădăjduite" adoptă legile gramaticale şi sintactice ale limbajului vremii sale pentru a transmite o noţiune acceptată deja de teologia curentă: o comunică într-un mod deosebit de pregnant, pentru că organizează termenii aleşi cu acurateţe, conform unor legi neprevăzute şi unor raporturi originale, contopind astfel strict şi în mod genial conţinutul semantic cu sunetele şi ritmul general al frazei, făcând-o inedită, intraductibilă, vie şi convingătoare (în măsură, deci, să dea

ascultătorului un mare procent de informație – care totuşi nu este informație semantică, capabilă să îmbogățească conştiința referenților exteriori implicați, ci informație estetică, informație ce priveşte bogăția acelei forme date, mesajul ca act de comunicare, tinzând în primul rând să se indice pe sine însuşi).

În schimb, poetul contemporan care spune „Ciel dont j'ai dépassé la nuit", deşi efectuează aceeaşi operație ca şi poetul antic (organizând într-un anumit raport conținuturi semantice, material sonor, ritmuri), urmăreşte evident altă intenție: nu să reconfirme în chip „frumos", în mod „plăcut" un limbaj acceptat şi idei primite, ci să distrugă convențiile limbajului acceptat şi formele obişnuite de înlănțuire a ideilor, pentru a propune o întrebuințare neobişnuită a limbajului şi o logică neobişnuită a imaginilor, de natură să dea cititorului un tip de informație, o posibilitate de interpretări, o multitudine de sugestii care se situează la polul opus al semnificației ca mod de comunicare a unui mesaj univoc.

Dar discuția pe care o purtăm cu privire la informație se orientează tocmai şi numai spre acest aspect al comunicării artistice, independent de alte conotații estetice ale unui mesaj. Trebuie să stabilim în ce măsură această voință de noutate informativă se împacă cu posibilitățile de comunicație dintre autor şi consumator. Să luăm câteva exemple muzicale. În această frază dintr-un mic menuet de Bach (din *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach*),



putem observa imediat că aderarea la o convenție de probabilitate şi la o anumită redundanță contribuie la a face limpede şi univocă semnificația mesajului muzical. Regula de probabilitate este cea a gramaticii tonale, cu care este educată de obicei sensibilitatea ascultătorului occidental postmedieval: în ea intervalele nu constituie simple diferențe de frecvență, ci presupun acționarea unor raporturi organice în context.

Urechea va alege întotdeauna calea cea mai simplă pentru a capta aceste raporturi, conform unui „indice de raționalitate" bazat nu doar pe datele așa-zis „obiective" ale percepției, ci mai ales pe supoziția convențiilor lingvistice asimilate. În primii doi timpi din prima măsură sunt atinse gradele acordului perfect în *fa major*; în al treilea timp, *sol* și *mi* implică o armonie de dominantă care are scopul vădit să reconfirme tonica printr-o cadență dintre cele mai elementare; într-adevăr, în a doua măsură, tonica este confirmată cu multă grijă. Dacă nu s-ar întâmpla așa în acest început de menuet, ar trebui să ne gândim doar la o greșeală de tipar. Totul este atât de limpede și de consecvent din punct de vedere lingvistic încât și un diletant nespecialist poate să deducă din această linie melodică eventualele raporturi armonice, cum ar fi bunăoară „basul" acestei fraze. Cu totul altfel stau lucrurile într-o compoziție serială de Webern: o serie de sunete se prezintă ca o constelație în care nu există direcții privilegiate, solicitări univoce ale urechii. Ceea ce lipsește este prezența unei reguli, a unui centru tonal care să te oblige să prevezi dezvoltarea compoziției într-o singură direcție. În acest punct, rezultatele sunt ambigue: unei secvențe de note îi poate urma o alta oarecare pe care sensibilitatea nu știe să o prevadă, ci, cel mult, dacă este educată, să o accepte când îi este comunicată: „Din punct de vedere armonic (prin care înțelegem raporturile de înălțime în toate sensurile, simultane și succesive), în primul rând se va constata că în muzica lui Webern, orice sunet are imediat alături sau aproape alături unul sau chiar ambele sunete care formează împreună cu el un interval armonic. Cel mai adesea însă, acest interval nu se prezintă ca un semiton, ca secundă minoră (care, în general, este încă prin excelență conducătoare, melodică, o «înlănțuire», și amintește întotdeauna deformarea elastică a unui câmp armonic ca acela descris mai sus), ci sub forma amplificată a septei majore sau a nonei minore. Considerate și tratate ca rețele elementare ale țesutului de relații, aceste intervale împiedică valorizarea sensibilă și automată a octavelor (operație aflată oricând la dispoziția urechii, datorită

simplității ei), fac să «devieze» sensul instaurării raporturilor de frecvență, se opun imaginii unui spațiu auditiv rectiliniu..."[1]

Dacă acest tip de mesaj este mai ambiguu decât cel dinainte și antrenează, cu o semnificație mai puțin univocă, o bogăție mai mare de informație, pasul următor va fi făcut de o compoziție electronică unde ne este prezentat nu numai un ansamblu de sunete contopit într-un „grup" în care urechii îi este imposibil să distingă raporturile de frecvență (nici compozitorul nu pretinde că se pot identifica și cere ca această confuzie să fie înregistrată în toată pregnanța și ambiguitatea ei), dar aceleași sunete prezentate constau din frecvențe inedite, care nu mai au aspectul familiar al notei muzicale și ne transpun astfel, categoric, în afara universului auditiv obișnuit, în care prezența unor probabilități recurente ne orientează adesea în direcția rezultatelor previzibile și dobândite. Aici câmpul de semnificații se îndeseşte, mesajul se deschide unor rezultate diferite, informația creşte considerabil. Să încercăm acum să ducem această imprecizie – și această informație – dincolo de limita extremă: să exasperăm prezența simultană a tuturor sunetelor, să facem cât mai densă rețeaua. Vom obține *sunetul alb,* suma nediferențiată a tuturor frecvențelor. Dar sunetul alb care, logic, ar trebui să ne dea maximum posibil de informație, *nu mai informează absolut deloc.* Urechea noastră nu numai că este lipsită de orice indicație, dar nu mai este capabilă nici măcar să „aleagă". Asistă pasivă și neputincioasă la spectacolul imaginii originare. Există, deci, un prag dincolo de care bogăția de informație devine „zgomot".

Trebuie să avem în vedere că și zgomotul poate deveni un semnal. În fond, muzica concretă și anumite exemple de muzică electronică nu sunt decât o organizare de zgomote pe care le evidențiază ca semnale. Dar problema transmiterii unui astfel de mesaj constă tocmai în aceasta: problema colorării zgomotelor albe este problema ordinii minime care trebuie introdusă în zgomot pentru a-i conferi o identitate, un minimum de formă spectrală.[2]

1. Henri Pousseur, *La nuova sensibilità musicale,* în *Incontri Musicali,* nr. 2, 1958.

2. *Cf.* întreg paragraful *Informația, ordinea și dezordinea* al eseului precedent.

Un fapt asemănător se petrece şi în domeniul semnalelor figurative. Un exemplu de comunicaţie redundantă potrivit modulelor clasice, care se pretează în mod deosebit unei discuţii în termeni de informaţie, îl dă un mozaic. Într-un mozaic fiecare pietricică poate fi valorificată ca o unitate de informaţie, un *bit*, iar informaţia totală este dată de suma tuturor unităţilor separate. Dar raporturile care se stabilesc între fiecare pietricică a unui mozaic tradiţional (să luăm ca exemplu *Cortegiul Împărătesei Teodora* de la San Vitale din Ravenna) nu sunt câtuşi de puţin întâmplătoare şi se supun unor reguli precise de probabilitate. Prima dintre acestea este convenţia figurativă prin care faptul pictural trebuie să reproducă trupul omenesc şi natura adevărată, convenţie implicită, într-atât de temeinic bazată pe schemele noastre obişnuite de percepţie, încât induce imediat ochiul să unească pietricelele izolate conform liniilor de delimitare a corpurilor, în timp ce pietricelele care delimitează contururile sunt caracterizate de o unitate cromatică. Pietricelele nu *fac aluzie* la prezenţa unui corp; printr-o distribuire de mare redundanţă, prin repetiţii în lanţ, ele insistă asupra unui contur determinat, fără posibilitate de echivoc. Dacă un semnal negru reprezintă pupila, o serie de alte semnale în mod potrivit dispuse amintind prezenţa genelor şi a pleoapelor, repetă comunicaţia respectivă şi te fac să identifici, fără nici o ambiguitate, prezenţa ochiului. Faptul că ochii sunt doi, aşezaţi simetric, constituie un alt element de redundanţă; observaţia nu trebuie să pară neobişnuită pentru că în desenul unui pictor modern uneori este suficient un ochi pentru a sugera un chip văzut din faţă; faptul că ochii sunt întotdeauna şi în mod strict doi înseamnă că sunt acceptate şi urmate anumite convenţii figurative care, în termenii teoriei informaţiei, sunt legi de probabilitate în interiorul unui sistem dat. Avem deci aici un mesaj figurativ dotat cu un înţeles univoc şi cu o cotă de informaţie limitată.

Să luăm acum o foaie de hârtie albă, să o îndoim în două şi să stropim pe una din jumătăţi câteva picături de cerneală. Configuraţia care va rezulta va fi profund cazuală, lipsită de orice ordine. Să îndoim din nou foaia în aşa fel încât suprafaţa jumătăţii pătate să coincidă cu suprafaţa jumătăţii încă albe.

După ce vom deschide iarăşi foaia ne vom afla în faţa unei configuraţii care a primit deja o anumită ordine prin forma mai simplă de dispunere conform unor legi de probabilitate, potrivit formei celei mai elementare de redundanţă care este repetiţia simetrică a elementelor. Dar ochiul, care se află totuşi în faţa unei configuraţii extrem de ambigue posedă puncte de referinţă, fie chiar şi dintre cele mai evidente: găseşte indicaţii de direcţie, sugestii de raporturi. Este încă liber, cu mult mai liber decât în faţa mozaicului din Ravenna şi totuşi este determinat să recunoască anumite figuri şi nu altele. Sunt figuri care nu seamănă între ele, în recunoaşterea cărora el antrenează tendinţele lui inconştiente, iar varietatea răspunsurilor posibile este semn al libertăţii, al ambiguităţii, al puterii de informaţie proprie sau configuraţiei propuse. Totuşi, există unele direcţii de interpretare, astfel încât psihologul care propune testul se va simţi dezorientat şi preocupat să ştie dacă răspunsul pacientului va fi cu mult în afara unui domeniu de răspunsuri probabile.

Să presupunem că acele unităţi care erau pietricelele unui mozaic sau petele mici de cerneală, devin acum bucăţi minuscule de pietriş; uniform distribuite, ele sunt aduse la un punct de mare coeziune şi, presate cu forţă de un cilindru compresor, constituie acel tip de pavaj numit „macadam". Cine priveşte suprafaţa unui drum astfel pavat surprinde prezenţa simultană a nenumărate elemente distribuite aproape statistic; nici o ordine nu reglementează alăturarea lor; configuraţia este extrem de deschisă şi, la limită, posedă maximum de informaţie posibilă, pentru că poţi lega prin linii imaginare oricare element de altul fără ca vreo sugestie să te constrângă în sens diferit. Dar aici ne aflăm în aceeaşi situaţie a zgomotului alb de care am amintit mai sus: maximum de echiprobabilitate statistică în distribuţie neagă posibilităţile de informaţie, în loc să le mărească. Adică le menţine pe un plan matematic, dar le neagă pe planul unui raport de comunicaţie. Ochiul nu mai găseşte indicaţii de ordine.

Şi aici posibilitatea unei comunicări, cu atât mai bogate cu cât este mai deschisă, stă în echilibrul delicat între un minimum de ordine acceptabilă şi un maximum de dezordine. Acest

echilibru marchează pragul între haosul nediferențiat al tuturor posibilităților și câmpul de posibilități.

Aceasta este, deci, problema unei picturi care acceptă bogăția ambiguităților, fecunditatea amorfului, sfidarea indeterminatului. A unei picturi care vrea să ofere ochiului cea mai liberă aventură și totuși să constituie, oricum, un fapt de comunicație, comunicația *zgomotului* maxim, marcat totuși de o intenție care îl califică ca semnal. Altfel, aceasta ar însemna ca ochiul să examineze în mod liber suprafețe de drumuri și pete pe ziduri fără a trebui să transpună în cadrul unei pânze aceste libere posibilități de mesaj pe care natura și întâmplarea ni le pun la dispoziție. Să nu uităm că numai intenția chiar este suficientă pentru a marca zgomotul ca semnal: simpla transpunere a unei pânze de sac în cadrul unui tablou poate marca materia brută ca produs artificial. Dar în acest punct intervin modalitățile de marcare, capacitatea de convingere a sugestiilor de direcție în fața restului de libertate al privirii.

Adesea modul de marcare poate fi strict mecanic, echivalent cu acel artificiu metalingvistic care sunt ghilimelele: eu încadrez cu un pătrat de cretă o crăpătură pe un zid, o aleg și o propun ca o configurație înzestrată cu oarecare capacitate de sugestie și în acel cadru o creez ca fapt de comunicare și ca operă artificială. Ba în momentul acela fac chiar mai mult, o caracterizez potrivit unei direcții aproape univoce de „lectură". Altă dată, modalitatea poate fi mult mai complexă, interioară configurației însăși, direcțiile de ordine pe care le introduc în figurație pot urmări să păstreze maximum de indeterminare posibilă și totuși să orienteze consumatorul în sensul unei anumite serii de posibilități, excluzând altele. Iar pictorul se angajează într-o intenție de acest fel chiar și atunci când dispune cea mai întâmplătoare dintre configurațiile sale, chiar și atunci când își distribuie semnalele în mod aproape statistic. Cred că Dubuffet, oferind publicului cele mai recente *Materiologii* ale sale, în care amintirea unor pavaje de drumuri sau a unor terenuri neatinse de intenții de ordine este destul de vădită – și care vor, prin urmare, să-l pună pe consumator în fața tuturor sugestiilor unei materii amorfe și libere să ia orice determinare –, ar rămâne totuși uluit dacă cineva ar recu-

noaşte în tabloul său portretul lui Henric al V-lea sau al Ioanei d'Arc şi ar atribui această extrem de improbabilă formă de asociere relaţională a semnalelor sale unor dispoziţii sufleteşti care ating patologicul.

Într-un nedumerit discurs despre *taşism*, intitulat *O artă seismografică*[1], Herbert Read se întreabă dacă jocul de reacţii libere pe care le încerci în faţa petei de pe zid mai este o reacţie estetică. O povestire, spune el, este un obiect al imaginaţiei şi un obiect care evocă imagini; în al doilea caz, artistul nu mai este pictorul, ci spectatorul. Lipseşte deci într-o pată elementul de control, forma introdusă pentru a conduce viziunea. Renunţând, prin urmare, la forma control, arta taşistă ar renunţa la frumuseţe, punând accentul pe valoarea *vitalitate*.

Să mărturisim că dacă dihotomia, lupta are loc între valoarea vitalităţii şi cea a frumuseţii, problema ne-ar putea lăsa indiferenţi: dacă în cadrul civilizaţiei noastre valoarea vitalitate, întrucât înseamnă negaţie a formei, ar fi preferată de fapt (şi preferabilă deci potrivit necesităţii iraţionale a transformărilor gustului) valorii frumuseţe, nu ar fi nimic rău în renunţarea la frumuseţe.

Dar aici problema este alta: este în joc posibilitatea de a comunica un act de vitalitate; provocarea intenţionată a unui anumit joc de reacţii libere. Trăim într-o civilizaţie care nu a ales încă vitalitatea necondiţionată a înţeleptului Zen care contemplă fericit posibilităţile libere ale lumii înconjurătoare, jocul norilor, reflexul apei, reflexele soarelui pe frunzele scăldate de ploaie, surprinzând în ele reconfirmarea unui triumf permanent şi proteic al întregului. Trăim într-o civilizaţie pentru care invitaţia la libertatea asociaţiilor vizuale şi imaginare mai este încă provocată de dispunerea artificială a unui produs manual potrivit unor anumite intenţii sugestive. Şi în care se cere consumatorului nu numai să urmărească în mod liber asociaţiile pe care i le sugerează complexul de stimuli artificiali, dar şi să aprecieze, chiar în momentul în care se delectează (şi după, reflectând asupra desfătării sale şi verificând-o într-un moment ulterior), obiectul produs care i-a provocat respectiva

1. *The Tenth Muse*, Routledge and Kegan, Londra, 1957, pp. 35 şi urm.

experiență de consum. Cu alte cuvinte, se stabilește încă o dialectică între opera propusă și experiența pe care mi-o prilejuiește și mi se cere în orice caz, implicit, să calific opera pe baza experienței mele și să-mi controlez experiența pe baza operei. Iar, la limită, să găsesc rațiunile experienței mele în modul specific în care a fost creată opera: apreciindu-i *modalitatea,* mijloacele întrebuințate, rezultatele obținute, intențiile adecvate, pretențiile nerealizate. Și singurul instrument de care dispun pentru judecarea operei este tocmai adecvarea dintre posibilitățile mele de consum și intențiile pe care autorul, creând, le-a manifestat implicit.

Prin urmare, și în afirmarea unei arte a *vitalității,* a *acțiunii,* a *gestului,* a materiei victorioase, a cauzalității depline, se stabilește o dialectică inevitabilă între operă și deschiderea lecturilor ei. O *operă* este *deschisă* atât timp cât rămâne *operă,* dincolo de această limită există deschiderea ca *zgomot.*

Nu este rostul esteticii să precizeze care este „pragul", ci al actului critic orientat de fiecare dată asupra tabloului, actul critic care recunoaște în ce măsură deplina deschidere spre diferite posibilități de consum este, totuși, legată intenționat într-un câmp care orientează lectura și dirijează alegerile. Un câmp care face comunicativ raportul și nu îl dizolvă în dialogul absurd dintre un semnal care nu este semnal, ci zgomot și o receptare care nu este receptare, ci delir solipsist.[1]

1. Problema unei dialectici între operă și deschidere aparține acelei serii de chestiuni de teoria artei care preced orice discuție critică concretă. Poetica *operei deschise* indică o anumită tendință generală a culturii noastre, ceea ce Riegl ar numi un *Kunstwollen,* pe care Panofsky o definește mai bine ca fiind sensul ultim și definitiv ce se poate întâlni în diferite fenomene artistice, independent chiar de hotărârile conștiente și de atitudinile psihologice ale autorului. În acest sens, o asemenea noțiune (de pildă, chiar dialectica dintre *operă* și *deschidere*) este un concept care indică nu atât modul în care sunt *soluționate* problemele artistice cât mai ales felul în care sunt *puse.* Ceea ce nu înseamnă că asemenea concepte sunt definite *a priori,* ci că sunt *legitimate a priori,* propuse adică drept categorii explicative ale unei tendințe generale, categorii elaborate în urma unei serii de repere stabilite în diverse opere. Este sarcina criticului să precizeze în mod concret felul în care o anumită dialectică astfel *postulată* se rezolvă de la caz la caz (*cf.* Erwin Panofsky, *Sul rapporto tra la storia dell'arte e la teoria dell'arte,* în *La prospettiva come „forma simbolica"*, Feltrinelli, Milano, 1961, pp. 178-214).

Formă şi deschidere

Un exemplu tipic de tentaţie a vitalităţii îl găsim într-un eseu dedicat de André Pieyre de Mandiargues lui Dubuffet[1]: în *Mirobolus, Macadam & C.*, spune el, artistul a atins apogeul. Ceea ce ne cheamă el să vedem sunt secţiuni de teren în stare elementară, văzute perpendicular; nu mai există în ele nici o abstracţie, ci numai prezenţa imediată a materiei, pentru ca să ne putem bucura de ea în toată concreteţea ei. Aici contemplăm infinitul în stare de pulbere: „Cu puţin înainte de expoziţie, Dubuffet îmi scria că ale sale *texturologies* duc arta într-un punct periculos în care diferenţele devin foarte subtile şi nesigure între obiectul susceptibil să funcţioneze ca maşină de gândit, ca ecran de meditaţii şi viziuni, şi obiectul cel mai umil şi lipsit de interes. E uşor de înţeles că persoanele interesate de artă se alarmează când aceasta este dusă la un punct atât de extrem, încât distincţia între ceea ce este şi ceea ce nu mai este nimic riscă să provoace nedumerire".

Dar dacă pictorul găseşte centrul unui echilibru precar, consumatorul se mai poate încă angaja în recunoaşterea unui mesaj intenţional sau se poate abandona fluxului vital şi necontrolat al reacţiilor lui imponderabile. Mandiargues alege această a doua cale când pune pe acelaşi plan senzaţiile pe care le încearcă în faţa acestor *texturologies* şi pe acelea avute în faţa scurgerii mâloase şi îndestulate a Nilului; sau când ne aminteşte bucuria concretă a celui care-şi cufundă mâinile în nisipul unei plaje şi lasă privirea să alunece pe curgerea firelor mărunte printre degete, în palmele îmblânzite de umezeala călduţă a materiei. Dacă apucăm pe acest drum, de ce să ne mai adresăm atunci tabloului, cu mult mai sărac în posibilităţi decât nisipul adevărat, decât infinitul materiei naturale aflat la dispoziţia noastră? Evident, pentru că numai tabloul organizează materia brută subliniindu-i caracterul brut, dar delimitând-o ca un câmp de sugestii posibile; mai înainte de a fi un câmp de *alegeri de făcut*, tabloul este deja un câmp de *alegeri efectuate*, astfel încât, înainte de a-şi începe imnul

1. *Jean Dubuffet ou le point extrême*, în *Cahiers du Musée de poche*, nr. 2, p. 58.

dedicat vitalității, criticul începe o discuție despre pictor, despre ceea ce îi propune acesta și ajunge la asociația spontană numai după ce sensibilitatea lui a fost dirijată, controlată, orientată de prezența unor semne care, oricât de libere și întâmplătoare ar fi, sunt, totuși, rezultatul unei intenții și, prin urmare, o *operă*.

Ni se va părea deci mai adecvat unei anumite conștiințe occidentale a comunicației artistice examenul critic care tinde să identifice, în miezul viu al accidentalului și al întâmplătorului din care se hrănește opera, elementele de „exercițiu" și „practică" prin care artistul va ști să declanșeze forțele întâmplătorului la momentul potrivit, făcând din opera sa o *chance domestiquée*, „un fel de cuplu motor ai cărui poli nu se descarcă venind în contact, ci își păstrează intactă diferența de potențial"[1]. Există la Dubuffet aspirațiile geometrice prin care „texturologiile" sunt tăiate, impunându-li-se astfel un frâu și o direcție, prin care întotdeauna pictorul va fi cel care „cântă pe claviatura evocărilor și a referințelor"[2]. Există desenul lui Fautrier, care integrează și corectează libertatea culorii într-o dialectică de limită și non-limită[3] în care „semnul stăvilește dilatarea materiei".

1. *Cf.* Renato Barilli, *La pittura di Dubuffet*, în *Il Verri*, octombrie 1959, articol în care se face trimitere și la textele lui Dubuffet, *Prospectus aux amateurs de tout genre*, Paris, 1946 și mai ales la capitolul *Notes pour les fins-lettrés*.

2. De asemenea, Barilli amintește (*art. cit.*): „*Tableaux d'assemblage* (1957) exploatează metodic, după cum s-a spus, ciocnirea, șocul între activitatea *texturologiei* și intervenția, prin cezuri și scheme liniare, a artistului *faber*; rezultă de aici un produs care tinde simultan spre două limite (în sens matematic): pe de o parte respirația cosmică, haosul germinal care mișună de prezențe; pe de alta, rigida închidere conceptuală: rezultanta, după cum aminteam și în altă parte, este tocmai un infinit, ca să zic așa, discontinuu, adică o beție lucidă și controlată, obținută prin deasa multiplicare de elemente dintre care fiecare păstrează totuși o strictă definiție formală".

3. *Cf.* analiza făcută de Palma Bucarelii, *Jean Fautrier, Pittura e materia*, Il Saggiatore, Milano, 1960. Vezi la p. 67 analiza permanentei opoziții între clocotul materiei și limita siluetelor și diferența stabilită între libertatea infinitului, sugerată, și anxietatea unei non-limite văzute ca posibilitate negativă a operei. La p. 97: „În aceste *Obiecte* conturul este independent de cheagul de culoare care constituie totuși un dat limpede de existență: este ceva care depășește materia, desemnează un spațiu și un timp, adică încadrează materia într-o dimensiune a conștiinței". Să fie clar însă că acestea sunt numai exemple de lecturi critice particulare din care nu vrem să extragem structuri categoriale valabile pentru orice experiment informal. Altă dată, când această

Chiar şi în cele mai libere explozii de *action painting*, mişcarea formelor care asaltează privitorul, îngăduindu-i o maximă libertate de recunoaşteri, nu rămâne o simplă înregistrare a unui eveniment teluric întâmplător: este înregistrarea unui *gest*. Iar gestul este un traseu cu o direcţie spaţială şi temporală, a cărui mărturie este semnul pictural. Putem parcurge reversibil semnul în toate direcţiile, dar semnul este un câmp de direcţii reversibile pe care gestul – devenit ireversibil în momentul în care a fost schiţat – ni l-a impus, prin care gestul originar ne călăuzeşte într-o căutare a gestului pierdut, căutare care se termină cu regăsirea gestului şi deci a intenţiei de comunicare[1]. Pictură care are libertatea naturii, dar a unei naturi în ale cărei semne putem recunoaşte mâna creatorului, o natură picturală care, asemenea naturii metafizicianului medieval, vorbeşte necontenit despre actul originar. Prin urmare, comunicare umană, trecere de la o *intenţie* la o *receptare*: şi chiar dacă receptarea este deschisă – pentru că era deschisă intenţia, intenţia de a comunica nu un *unicum*, ci o pluralitate de concluzii –, ea este termen al unui raport de comunicare care, ca orice act de informaţie, se sprijină pe dispunerea, pe organizarea unei anumite forme. În acest sens, deci, Informalul înseamnă negare a formelor clasice cu direcţie univocă, nu părăsire a formei ca o condiţie fundamentală a comunicării.

dialectică între desen şi culoare nu va mai exista (ne gândim la Matta, la Imai sau la Tobey), cercetarea va trebui să se îndrepte în alt sens. În ultimele opere ale lui Dubuffet subdiviziunile geometrice ale *texturologiei* nu se mai păstrează şi totuşi se mai poate încă întreprinde pe pânza lui o cercetare de direcţii sugerate, de alegeri efectuate.

1. „În această pictură gestul joacă un rol important, dar mă îndoiesc că se naşte în mod spontan, fără control sau reflecţie, fără să apară necesitatea de a reface acel gest de mai multe ori la rând, până când a fost creată o formă care posedă o semnificaţie proprie. În schimb, convingerea generală este că această pictură reprezintă rezultatul unui scurt moment de inspiraţie şi violenţă. Dar la New York sunt puţini cei care lucrează în acest fel... Un exemplu de o astfel de confuzie îl avem în legătură cu pictura lui Jackson Pollock. Cum este posibil, suntem întrebaţi, ca un pictor să lase să cadă culoarea pe o pânză (aşezată pe pardoseală) desenând şi compunând astfel un tablou? Dar gestul despre care este vorba nu e mai puţin deliberat şi intenţionat, indiferent dacă penelul atinge sau nu pânza: spunem că Pollock a făcut gestul în aer deasupra pânzei şi că picăturile de culoare care cad de pe penel îi urmează gestul" (David Lund, *Nuove correnti della pittura astratta*, în *Mondo Occidentale*, septembrie 1959).

Exemplul Informalului, ca al oricărei opere deschise, ne va duce, prin urmare, nu la decretarea morții formei, ci a unei noțiuni mai articulate a conceptului de formă, *forma ca un câmp de posibilități.*

În acest punct, constatăm că această artă a vitalității și a întâmplătorului nu numai că se supune în continuare categoriilor fundamentale ale comunicării (întemeindu-și informativitatea pe posibilitatea unei formativități): dar că, regăsind în sine conotațiile organizării formale, ne oferă cheia pentru a regăsi însăși posibilitatea unei recunoașteri estetice. Să privim un tablou de Pollock: dezordinea semnelor, dezintegrarea contururilor, explozia configurațiilor ne invită la jocul personal al relațiilor care pot fi stabilite; totuși, gestul originar fixat în semn ne orientează în anumite direcții, ne readuce la intenția autorului. Dar aceasta se întâmplă numai și tocmai pentru că gestul nu rămâne ceva străin de semn, un referent la care semnul se raportează din convenție (nu este hieroglifa vitalității care, glacială și putând fi reprodusă în serie, ne amintește din convenție de noțiunea „explozie liberă a vitalității"), gestul și semnul au găsit un echilibru anumit, imposibil de reprodus, făcut dintr-o fericită aderare a materialelor imobile în energia creatoare, dintr-o relaționare reciprocă a semnelor, de natură să ne orienteze atenția asupra anumitor raporturi formale, de semne, care sunt în același timp și raporturi de gesturi și de intenții. Se produce o contopire de elemente, așa după cum în cuvântul poetic al versificatorului tradițional se realizează, în momente privilegiate, fuziunea între sunet și semnificație, între valoarea convențională a sunetului și emoție. Acest tip deosebit de contopire este cel pe care cultura occidentală îl recunoaște ca fiind caracteristica artei, *rezultatul estetic.* Iar interpretul care, în același moment în care se abandonează jocului de relații libere sugerate, revine neîncetat la obiect pentru a găsi în el motivele sugestiei, măiestria provocării, în acel moment nu mai gustă doar propria lui aventură, ci gustă calitatea însăși a operei, calitatea ei estetică. Iar jocul liber al asociațiilor, de îndată ce a fost recunoscut ca produs de dispunere a semnelor, devine parte a acelor conținuturi pe care opera le prezintă contopite în unitatea ei, sursă a tuturor dinamismelor de imaginație care vor

urma. Atunci guşti (şi descrii, este ceea ce face oricare interpret al unei opere informale) calitatea unei forme, a unei opere care este *deschisă* tocmai pentru că este *operă*.

Ne dăm seama în felul acesta cum s-a stabilit, pe baza unei informaţii cantitative, un tip mai bogat de informaţie, informaţia estetică.[1]

Prima informaţie constă în extragerea din totalitatea semnelor a celei mai mari părţi de impulsuri imaginare (de sugestie) posibile: posibilitatea să antrenezi în complexul semnelor cea mai mare parte de integrări personale compatibile cu intenţiile autorului. Aceasta este valoarea urmărită în mod voit de opera deschisă, în vreme ce formele clasice o implică ca pe o condiţie necesară a interpretării, dar nu o consideră preferabilă, dimpotrivă, tind în mod intenţionat să o fixeze în limite bine precizate.

Cea de a doua informaţie constă în raportarea rezultatelor primei informaţii la calităţile organice recunoscute ca fiind originea lor, precum şi în însuşirea, ca pe o achiziţie plăcută, a conştiinţei faptului că ceea ce consumi este rezultatul unei organizări conştiente, al unei intenţii creatoare; orice recunoaş-

1. Un exemplu de astfel de raport îl avem, în arta figurativă clasică, între semnificaţia *iconografică* şi semnificaţia *estetică* totală. Convenţia iconografică este un element de redundanţă: un om bărbos care ţine lângă el un copil şi un ţap era, în iconografia medievală, Avraam. Convenţia *insistă* în a ne reconfirma personajul şi caracterul. Exemplul tipic îl dă Panofsky în legătură cu *Iudita şi Holofern* a lui Maffei (*La descrizione e l'interpretazione del contenuto*, în *La prospettiva come „forma simbolica"*). Femeia din imagine ţine un cap decapitat şi o spadă pe o tipsie. Primul element te-ar face să te gândeşti la Salomeea, al doilea la Iudita. Dar convenţiile iconografice baroce nu admit cazul unei Salomee cu spadă, în schimb Iudita este deseori văzută cum duce capul lui Holofern pe o tipsie. Recunoaşterea este apoi favorizată de un alt element de redundanţă iconografică, expresia decapitatului (care te face să te gândeşti mai degrabă la un răufăcător decât la un sfânt). În felul acesta, redundanţa elementelor lămureşte semnificaţia mesajului şi conferă o anumită informaţie cantitativă, fie chiar şi foarte limitată. Dar informaţia cantitativă intervine pentru a favoriza informaţia estetică, degustarea rezultatului organic total şi al judecăţii asupra realizării artistice. După cum observă Panofsky: „cine concepe tabloul ca reprezentare a unei fete dedată plăcerilor, având în mână capul unui sfânt, va trebui să judece diferit şi din punct de vedere estetic decât va judeca cel care vede în faţă o eroină ocrotită de Dumnezeu având în mână capul unui nelegiuit".

tere a ei este o sursă de plăcere şi surpriză, de cunoaştere tot mai bogată a universului personal sau a acelui *background* cultural al autorului pe care îl implică şi îl presupun modalităţile lui de creaţie.

În felul acesta, în dialectica dintre *operă* şi *deschidere*, persistenţa operei este o garanţie a posibilităţilor de comunicare şi în acelaşi timp a posibilităţilor de consum estetic. Cele două valori se implică şi sunt intim asociate (în timp ce într-un mesaj convenţional, într-un semnal rutier, de pildă, faptul de comunicare există fără faptul estetic, astfel încât comunicaţia se consumă prin captarea referentului şi nu eşti îndemnat să revii la semn pentru a te bucura, în miezul viu al materiei organizate, de eficacitatea comunicării dobândite). Din punctul ei de vedere, deschiderea este garanţia unui tip de consum deosebit de bogat şi surprinzător pe care civilizaţia noastră îl urmăreşte ca pe o valoare extrem de preţioasă, pentru că toate datele culturii noastre ne determină să concepem, să simţim şi deci *să vedem* universul conform categoriei de posibilitate.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Întâmplarea şi intriga

Experienţa televiziunii şi estetica

Experienţa televiziunii a sugerat încă de la început o serie de reflecţii teoretice, încât unii au fost tentaţi să vorbească imprudent, aşa cum se întâmplă în asemenea cazuri, de o estetică a televiziunii.

În cadrul terminologiei filozofice italiene, când se vorbeşte de estetică, se înţelege o cercetare speculativă a fenomenului artei în general, a actului uman care o produce şi a caracteristicilor susceptibile de generalizare ale obiectului produs. Înseamnă deci că este cel puţin incomod, dacă nu impropriu, să se treacă la o întrebuinţare fără rezerve a termenului şi să se vorbească, de pildă, de o estetică a picturii, sau a cinematografului; exceptând cazul în care vrem să indicăm astfel cercetarea unor probleme deosebit de evidente în experienţa picturală sau cinematografică, capabile să prilejuiască o reflecţie la un nivel mai înalt aplicabilă tuturor artelor, sau de natură să evidenţieze anumite atitudini umane care constituie obiect de reflecţie teoretică şi contribuie la o înţelegere mai profundă în planul antropologiei filozofice. Dar când sunt luate drept „estetică" a unei arte discuţiile tehnice sau de ordin normativ, analize stilistice sau judecăţi critice, atunci se va mai putea vorbi de estetică numai cu condiţia să i se atribuie termenului o accepţie mai largă şi o specificare mai concretă, aşa cum se întâmplă

în alte țări. Dacă vrem însă să rămânem credincioşi terminologiei tradiționale italiene (cel puțin din motive de accesibilitate şi înțelegere), va fi mai folositor să vorbim de *poetici* sau de analize tehnico-stilistice, atribuind unor astfel de exerciții importanța deosebită pe care o au şi recunoscând faptul că, adesea, ştiu să fie mai limpezi, chiar şi pe plan teoretic, decât atâtea „estetici" filozofice.

În fața fenomenului televiziunii şi a structurilor operative pe care le pune în acțiune, va fi interesant, prin urmare, să examinăm contribuția pe care experiența producției televiziunii o poate aduce la reflecția estetică, fie ca reconfirmare a unor poziții deja consolidate, fie ca îndemn – în fața unui fapt ireductibil la anumite categorii – de a lărgi şi redimensiona anumite definiții teoretice.

În special va fi util să vedem, în al doilea rând, ce raport se poate stabili între structurile de comunicare ale discursului televiziunii şi structurile „deschise" pe care arta contemporană ni le propune în alte domenii.

Structurile estetice ale transmisiei în direct a imaginii

1. Stabilind aceste premise, dacă examinăm discuțiile duse până acum cu privire la fenomenul televiziunii, ne dăm seama că au apărut câteva teme deosebite, dar că dezbaterea lor, foarte utilă pentru o dezvoltare artistică a televiziunii, nu aduce nici o contribuție stimulantă în estetică. Prin contribuție stimulantă înțelegem un „fapt nou" care refuză justificările deja existente şi care cere revizuirea definițiilor abstracte ce pretind că se referă la el.

Dar s-a vorbit de un „spațiu" al televiziunii – determinat de dimensiunile ecranului şi de tipul deosebit de adâncime redat de obiectivul telecamerei: au fost subliniate particularitățile „timpului" televiziunii – care se identifică adesea cu timpul real (în transmiterea directă a evenimentelor sau spectacolelor), caracterizat întotdeauna de raportul cu spațiul său şi de cel cu un public cu o dispoziție anumită; s-a vorbit apoi de raportul foarte special de comunicare dintre televiziune şi public, reîn-

noit de însăşi dispunerea în ambianţă a receptorilor, grupaţi în entităţi diferite, din punct de vedere numeric şi calitativ, de cele ale spectatorilor altor spectacole (de natură să permită fiecăruia o posibilitate maximă de izolare şi să treacă în planul al doilea factorul „colectivitate"). Toate acestea sunt probleme pe care scenaristul, regizorul, producătorul de televiziune trebuie să le înfrunte întotdeauna şi constituie puncte de cercetare şi de program pentru o poetică a televiziunii.

Totuşi, faptul că orice mijloc de comunicare îşi are „spaţiul" şi „timpul" său, precum şi raportul său specific cu consumatorul, se traduce pe plan filozofic tocmai prin constatarea şi definirea faptului însuşi.

Problemele legate de operaţia televiziunii nu fac decât să confirme încă o dată discursul filozofic care atribuie fiecărui „gen" de artă dialogul cu o „materie" a lui, precum şi instaurarea unei gramatici şi a unui lexic al lui. În acest sens, problematica televiziunii nu oferă filozofului mai mult decât i-au propus deja celelalte arte.

Această concluzie ar putea fi definitivă dacă, pentru faptul că vorbim de estetică, am lua în considerare doar aspectul evident „artistic" (în sensul cel mai convenţional şi mai limitativ al termenului) al mijloacelor de expresie ale televiziunii, adică producţia de drame, comedii, opere lirice, spectacole în sens tradiţional. Dar pentru că o amplă reflecţie filozofică ia în consideraţie toate fenomenele de comunicare-producţie pentru a descoperi cota lor de calitate estetică şi artistică, contribuţia cea mai interesantă la cercetarea noastră este dată tocmai de acel tip foarte specific de comunicare propriu în exclusivitate televiziunii: *transmisia în direct* a evenimentelor.

Câteva din caracteristicile transmisiei directe mai importante pentru scopul discuţiei noastre au şi fost puse în lumină în diferite ocazii. Mai întâi, prin transmisia unui eveniment chiar în momentul în care acesta are loc, ne aflăm în faţa unui *montaj* – vorbim de montaj pentru că, după cum se ştie, evenimentul este captat cu trei sau mai multe telecamere şi se transmite rând pe rând imaginea considerată cea mai potrivită –, un montaj improvizat şi simultan cu faptul înregistrat şi montat. Transmisie, montaj şi proiecţie, trei faze care în pro-

ducția cinematografică sunt întru totul distincte și au fiecare o fizionomie proprie, aici se identifică. Decurge de aici identificarea amintită a timpului real cu timpul televizual, fără ca vreun expedient narativ să poată comprima durata temporală, care este cea autonomă a evenimentului transmis. Nu este greu să ne dăm seama că tocmai aceste aspecte pun în egală măsură probleme artistice, tehnice, psihologice, atât din punctul de vedere al producției, cât și din cel al receptării; de pildă, se introduce în domeniul producției artistice o dinamică a reflexelor care părea proprie anumitor experiențe moderne de locomoție sau altor activități industriale. Dar, apropiind și mai mult această experiență de comunicație de o problematică artistică, se evidențiază un alt aspect.

Transmisia directă nu este niciodată o reflectare aidoma a evenimentului care se desfășoară, ci *întotdeauna* – deși în anumite cazuri doar în proporție minimă – o interpretare a lui. Pentru a capta un eveniment, regizorul de televiziune își așază trei sau mai multe telecamere în așa fel încât dispunerea lor să-i permită trei sau mai multe puncte de vedere complementare, indiferent dacă toate camerele sunt fixate în limitele aceluiași câmp vizual sau dacă (cum se poate întâmpla într-o cursă ciclistă) sunt dislocate în trei puncte diferite pentru a urmări mișcarea unui mobil oarecare. Este adevărat că dispunerea telecamerelor este condiționată întotdeauna de posibilități tehnice, dar nu într-atât încât să nu permită, chiar în această fază preliminară, o anumită *alegere.*

Din momentul în care evenimentul începe, regizorul primește pe trei ecrane imaginile transmise de telecamere, cu care operatorii, la ordinul regizorului, pot să *aleagă* anumite cadre în limitele câmpului lor vizual, beneficiind de un anumit număr de obiective care le permit să restrângă sau să lărgească câmpul și să sublinieze anumite valori de adâncime. Din acest moment, regizorul se află în fața unei *alegeri* ulterioare, trebuind să transmită definitiv una din cele trei imagini și montând în succesiune imaginile alese. Alegerea devine în felul acesta o compoziție, o narațiune, unificare discursivă a unor imagini izolate analitic, în contextul unei serii mai vaste de evenimente simultane care se intersectează.

Este foarte adevărat că în actuala situaţie de fapt, cel mai adesea sunt captate direct evenimente care oferă o posibilitate redusă de iniţiativă de interpretare: într-o partidă de fotbal, centrul de interes îl constituie mingea şi este greu să-ţi îngădui divagări. Totuşi şi aici, în întrebuinţarea obiectivelor, în accentuarea valorilor de iniţiativă personală sau a valorilor de grup, în aceste cazuri şi în altele intervine o alegere, chiar dacă una întâmplătoare şi neîndemânatică. Pe de altă parte, s-au dat exemple de evenimente în legătură cu care spectatorul a primit o adevărată interpretare, o filtrare narativă neîndoielnică.

Ca să citãm exemple aproape istorice, în 1956, în timpul transmiterii unei dezbateri între doi economişti, se auzea uneori vocea unuia dintre interlocutori care formula întrebarea cu ton sigur, agresiv, în timp ce telecamera dădea imaginea celui interpelat, nervos şi asudat, frământând în mâini o batistă: era inevitabilă, pe de o parte, o anumită exagerare dramatică a faptului (potrivit de altfel), iar pe de altă parte, o anumită luare de poziţie, chiar dacă involuntară: publicul era distras de la aspectele logice ale înfruntării şi era şocat de aspectele ei emotive, astfel încât putea fi falsificat raportul adevărat de forţe, care trebuie să fie alcătuit din calitatea argumentării lor şi nu de prestanţa fizică a interlocutorilor. Dacă în acest caz problema interpretării este mai curând indicată decât rezolvată, vom aminti, în schimb, transmiterea ceremoniei nunţii lui Rainier III de Monaco cu Grace Kelly. Aici, într-adevăr, evenimentele ofereau prilejul pentru diferite focalizări: evenimentul politic şi diplomatic, parada fastuoasă care amintea, vag, opereta, romanul sentimental amplificat de magazinele ilustrate etc. Dar, transmisia de televiziune s-a orientat aproape întotdeauna spre povestea trandafirie-sentimentală, accentuând valorile „romantice" ale evenimentului şi dând, oricum, o imagine colorată, lipsită de intenţii mai riguroase.

În timpul unei parade de fanfare militare, în timp ce un corp american cu vădite funcţii reprezentative executa o bucată, telecamerele s-au fixat asupra prinţului care îşi prăfuise pantalonii de balustrada balconului în care apăruse şi s-a aplecat să-i scuture, surâzând apoi amuzat logodnicei. E normal să ne gândim că orice regizor ar fi efectuat aceeaşi alegere

(vorbind în termeni jurnalistici, era vorba de o „lovitură"), totuşi se punea problema unei alegeri. Prin ea, întreaga naraţiune care urma dobândea o anumită tonalitate. Dacă în momentul acela ar fi fost transmisă imaginea orchestrei americane în mare ţinută, chiar şi după câteva zile, la transmiterea ceremoniei nupţiale din catedrală, spectatorii ar fi trebuit să urmărească gesturile înaltului prelat care celebra ritul: în schimb, telecamerele au rămas fixate aproape fără încetare pe chipul soţiei subliniindu-i emoţia vădită. Aceasta înseamnă că, în numele coerenţei naraţiunii, regizorul menţinea în aceeaşi tonalitate toate capitolele povestirii şi că premisele puse cu două zile înainte condiţionau încă discursul lui. În fond, regizorul satisfăcea gusturile şi aşteptările unui anumit public, dar într-o altă măsură le şi instituia. Determinat fiind de factori tehnici şi sociologici, se deplasa totuşi într-o anumită dimensiune de autonomie şi *povestea.*

O povestire conformă unui principiu embrional de coerenţă, realizată simultan cu propria lui concepţie: povestire în *impromptu,* prin urmare. Iată un aspect al fenomenului televiziunii care pune probleme esteticianului; probleme asemănătoare ridicau şi cântecele aezilor şi ale barzilor precum şi *commedia dell'arte* – în care găsim acelaşi principiu de improvizaţie dar, pe de altă parte, posibilităţi mai mari de independenţă creatoare, mai puţine constrângeri din exterior şi, oricum, nici o referire la o realitate în plină desfăşurare. În zilele noastre un stimulent decisiv în analiza acestor probleme îl constituie aşa-numitele *jam-sessions,* forma specifică în care se compune muzica de *jazz,* în cadrul cărora membrii unui grup orchestral aleg o temă şi o dezvoltă liber, pe de o parte, improvizând, iar pe de altă parte, conducând această improvizaţie pe linia unei congenialităţi care le permite o creaţie *colectivă, simultană, improvizată* şi totuşi (în cazurile de bună reuşită alese cu ajutorul benzii de magnetofon) *organică.*

Acest fenomen impune revizuirea şi lărgirea anumitor concepte estetice şi, în orice caz, întrebuinţarea lor cu mai multă înţelegere, mai ales cu privire la procesul de creaţie şi la personalitatea autorului, la identificarea intenţiei şi a rezultatului, a operei încheiate şi a antecedentelor – unde, de altfel,

antecedentele preexistă sub forma unei obişnuinţe de lucru în comun şi sub forma recurgerii la şiretenii tradiţionale cum este *riff*[1]-ul sau la anumite rezolvări melodico-armonice de repertoriu, factori care constituie, în acelaşi timp, o limitare a ingeniozităţii invenţiei. Pe de altă parte, sunt confirmate încă o dată anumite reflecţii teoretice cu privire la puterea de condiţionare pe care o au anumite premise structurale în creşterea organismului artistic; fapte melodice care cer o anumită dezvoltare, încât toţi executanţii o prevăd şi o realizează ca prim acord, reconfirmă o tematică a formei care formează – deşi o leagă de anumite probleme de limbaj dat şi de retorica muzicală care devine condiţia anterioară, integrând invenţia adevărată.[2] Probleme asemănătoare pot fi puse de transmisia directă de televiziune. În care: a) tentativa şi rezultatul se identifică aproape în întregime – totuşi, deşi simultan şi deci dispunând de un timp foarte scurt de alegere, trei imagini constituie tentativa, iar una rezultatul; b) opera şi antecedentele coincid, dar telecamerele sunt aşezate în prealabil; c) problema formei formative este evidenţiată mai puţin; d) limitele invenţiei nu sunt stabilite de repertoriu, ci de prezenţa faptelor exterioare. Prin urmare, zona de autonomie apare infinit mai restrânsă, iar pregnanţa artistică a fenomenului mai mică.

2. Aceasta ar fi concluzia definitivă, dacă ar fi recunoscut ca limită faptul că „naraţiunea" se modelează pe o serie de evenimente autonome, evenimente care într-un anumit sens sunt alese, dar care totuşi se oferă alegerii, ele şi nu altele, având deja o logică a lor greu de depăşit sau de anulat. Dar această *condiţie* ni se pare că constituie adevărata *posibilitate* artistică a transmisiei directe de televiziune. Să examinăm

1. „Cuvânt de *slang*, creat probabil de muzicienii negri americani, pentru a desemna o frază muzicală, în general scurtă şi incisivă (uneori originală, uneori de circulaţie publică, un fel de clişeu muzical) care este executată cel mal adesea cu o insistenţă ritmică crescândă şi repetată de mai multe ori (*ostinato*) sau intercalată ca frază de trecere pentru a obţine un colorit muzical deosebit şi un efect de tensiune accentuat" (*Enciclopedia del Jazz*, Milano, 1953).

2. Aici intră diferitele probleme privind mecanica improvizaţiei (individuale) în muzică. *Cf.* studiul lui V. Jankélévich, *La rhapsodie*, Flammarion, Paris, 1955.

structura „condiției" pentru a putea deduce ceva în legătură cu posibilitățile narațiunii. Un procedeu-tip poate fi găsit la Aristotel.

Discutând despre unitatea unei intrigi, el observă că „multe şi nenumărate sunt întâmplările putând să se ivească în viața cuiva, fără ca, din unele din ele, să rezulte o unitate; şi tot astfel faptele unui om sunt multe, fără ca laolaltă să alcătuiască o singură acțiune".[1] Extinzând noțiunea, în contextul unui anumit câmp de evenimente se împletesc şi se încalecă întâmplări lipsite uneori de legături reciproce şi se desfăşoară mai multe situații în diferite direcții. Un acelaşi grup de fapte, dintr-un anumit punct de vedere, îşi află împlinirea într-o altă suită de fapte, în timp ce, iluminat sub un alt aspect, se continuă prin alte fapte. Este evident că dintr-un punct de vedere faptic toate evenimentele acelui câmp îşi au justificarea independent de orice legătură; se justifică prin faptul că au loc. Dar este la fel de evident că, de cum le luăm în considerație, simțim nevoia să vedem toate acele fapte sub o lumină unitară; de aceea izolăm pe unele din ele care ni se par că au legături reciproce, neglijând pe celelalte. Cu alte cuvinte, regrupăm faptele în forme. Sau, altfel spus, le unificăm în tot atâtea „experiențe".

Folosim termenul experiență pentru a ne putea referi la formularea lui Dewey, adecvată scopurilor discuției noastre: „avem o experiență atunci când materialul experimentat se îndreaptă spre împlinire. Atunci, şi numai atunci, ea se integrează şi se deosebeşte de alte experiențe în curentul general al experienței... Într-o experiență, curgerea este curgere de la ceva la ceva."[2] Sub acest aspect sunt „experiențe" o muncă bine îndeplinită, un joc terminat, o acțiune dusă la bun sfârşit potrivit scopului stabilit dinainte. Tot aşa cum în bilanțul unei zile izolăm experiențele încheiate de cele schițate (şi dispersate şi nu se poate spune că nu neglijăm experiențe foarte împlinite numai pentru că nu ne interesează în momentul acela sau pentru că nu am remarcat în mod con-

1. *Poetica*, 1451 a 15; vezi în românește de D.M. Pippidi, Editura Academiei R.P.R., București, 1965, p. 64.
2. *Art as Experience*, Minton, Blach & Co., New York, 1934, cap. III.

ştient faptul că au loc), în cadrul unui câmp de evenimente izolăm complexe de experienţe conform intereselor noastre mai urgente şi atitudinii morale şi emotive care coordonează observaţia noastră.[1]

Este limpede că din conceptul deweyan de „experienţă" aici ne interesează nu atât caracterul de participare totală la un proces organic (care este întotdeauna o interacţiune între noi şi mediu), cât aspectul lui formal. Ne interesează faptul că o experienţă apare ca o *împlinire,* ca un *fulfilment.*

Şi ne interesează atitudinea unui observator care, mai mult chiar decât trăieşte experienţa, încearcă să intuiască să provoace experienţa altuia; atitudinea unui observator care operează o *imitaţie* (*mimesis*) *de experienţe,* şi în acest sens trăieşte cu siguranţă o experienţă proprie de *interpretare* şi imitaţie.

Faptul că aceste imitaţii de experienţe au o anumită calitate estetică se explică prin aceea că ele constituie un termen într-o *interpretare* care este în acelaşi timp *creaţie* pentru că a fost *alegere* şi *organizare* – chiar şi ale unor evenimente care cereau în grad maxim să fie selecţionate şi organizate.

Acea calitate estetică va fi cu atât mai evidentă atunci când încerci în mod intenţionat să identifici şi să selectezi experienţe într-un context mai amplu de evenimente doar cu scopul de a le recunoaşte şi de a le reproduce cel puţin mental. Este căutarea şi instituirea unei coerenţe şi a unei unităţi, în varietatea imediat[2] haotică a evenimentelor; este căutarea unui tot desăvârşit în care părţile care îl alcătuiesc caută să fie „în aşa fel îmbinate, încât prin mutarea din loc a uneia, ori prin suprimarea ei, întregul tot să rezulte schimbat ori tulburat". Cu aceasta am ajuns din nou la Aristotel[3] şi ne dăm seama că această atitudine de identificare şi reproducere de experienţe reprezintă pentru el poezia.

1. Aşa cum o definim, experienţa apare ca o predicaţie de formă ale cărei ultime motivări obiective nu rezultă cu claritate. Singura obiectivitate verificabilă constă, de altfel, în raportul care încheie realizarea experienţei ca percepută. În acest punct, însă, discuţia ar depăşi simpla constatare a unei atitudini care, ca atare, ne este deocamdată suficientă.

2. Prin „imediat" înţelegem: în acel moment pentru noi.

3. *Poetica,* 1451 a 30, vezi în româneşte *op. cit.,* p. 64.

Istoria nu reprezintă expunerea unei singure acțiuni, „ci a unei epoci, mai exact a tuturor evenimentelor petrecute înăuntrul unei epoci în legătură cu unul sau mai multe personaje, oricât de întâmplător ar fi raportul în care s-ar găsi unul față de celelalte“[1]. Istoria este pentru Aristotel fotografia panoramică a acelui câmp de evenimente de care aminteam mai înainte; poezia înseamnă să izolezi în el o experiență coerentă, un raport genetic de fapte şi, în sfârşit, să ordonezi faptele conform unei perspective de valoare.[2]

Toate aceste observații ne permit să revenim la subiectul nostru inițial, recunoscând în transmisia directă de televiziune o atitudine artistică şi, la limită, o potențialitate estetică legată de posibilitatea de a izola „experiențe“ în modul cel mai satisfăcător. Cu alte cuvinte, de a da o „formă“ – uşor de perceput şi de evaluat – unui grup de evenimente.

În transmisia unui eveniment foarte dramatic, de exemplu un incendiu[3], aglomerarea de evenimente care intră în contextul „incendiu în locul X“ poate fi despărțită în filoane narative, care pot merge de la o epopee înspăimântată a focului distrugător, la apologia pompierului, de la drama salvărilor la caracterizarea curiozității feroce sau îndurerate a publicului care asistă pe margini.

3. Recunoaşterea calității artistice legate de această operație televizuală şi perspectivele care decurg de aici ne-ar putea părea acum rezolvate, dacă datorită condițiilor de improvizație proprii transmisiei directe nu s-ar pune o altă problemă. În legătură cu experiența logică – dar exemplul poate fi extins la toate celelalte tipuri de experiență –, Dewey observă că „în realitate, într-o experiență de gândire premisele apar numai atunci când se manifestă o concluzie“[4]. Cu alte cuvinte, vom spune că actul de predicație formală nu este act de deducție

1. *Poetica*, 1459 a 20, vezi în românește *op. cit.*, p. 87.

2. *Cf.* L. Pareyson, *Il verisimile nella poetica di Aristotele*, Torino, 1950.

3. Lăsând la o parte incendiile, în Statele Unite s-a înregistrat şi cazul unor telecamere care au sosit în grabă la locul incidentelor neprevăzute ca evenimente în program şi totuşi interesante din punct de vedere jurnalistic.

4. Dewey, *op. cit.*, p. 48.

care se desfăşoară silogistic, ci este tentativa îndreptată neîncetat asupra solicitărilor experienţei în care rezultatul final confirmă şi instituie – numai atunci cu adevărat – mişcările iniţiale[1]; momentele „înainte" şi „după" efective ale unei experienţe se organizează la sfârşitul unei serii de tentative exercitate asupra tuturor datelor aflate în posesia noastră, în cadrul cărora existau „înainte" şi „după" pur cronologice, amestecate cu diverse altele, şi numai la sfârşitul predicaţiei aceste aglomerări de date se filtrează şi rămân acele „înainte" şi „după" esenţiale, singurele care contează pentru scopul acelei experienţe.

Ne vom da seama, prin urmare, că regizorul de televiziune se află în poziţia descumpănitoare de a trebui să identifice fazele logice ale unei experienţe chiar în momentul în care ele sunt încă faze cronologice. El poate să izoleze un fir narativ în contextul evenimentelor, dar, spre deosebire de artistul cel mai „realist", el nu are nici o posibilitate de reflecţie *a posteriori* asupra evenimentelor în timp ce, pe de altă parte, nu are posibilitatea de a le institui *a priori*. Trebuie să menţină unitatea acţiunii sale în timp ce aceasta se desfăşoară *ca fapt* şi se desfăşoară intercalată cu alte acţiuni. Mişcând telecamerele potrivit unui anume interes, regizorul trebuie să „inventeze" într-un anumit sens, evenimentul chiar în momentul când acesta are loc de fapt şi trebuie să-l inventeze identic cu acela care se întâmplă; lăsând la o parte orice paradox, el trebuie să intuiască şi să prevadă locul şi momentul noii faze a acţiunii lui. Operaţia lui artistică are, deci, o limită descurajantă, dar, în acelaşi timp, atitudinea lui creatoare, dacă este eficientă, are o calitate incontestabil nouă: o putem defini ca pe o foarte specială congenialitate cu evenimentele, o formă de hipersensibilitate, de capacitate intuitivă (mai vulgar spus, de „fler") care să-i îngăduie să *crească* o dată cu evenimentul, să se *întâmple* o dată cu el. Sau, cel puţin, să ştie să identifice instantaneu evenimentul o dată întâmplat şi să-l valorifice mai înainte ca el să se fi şi epuizat.[2]

1. Pentru această dinamică a tentativei, atât în plan logic, cât şi estetic, *cf.* capitolele II şi V din *Estetica* lui L. Pareyson.

2. Am vrea să subliniem că o asemenea atitudine corespunde unei dispuneri succesive de părţi sub conducerea unui întreg care nu este încă prezent, dar care orientează operaţia. Această *wholeness* (plenitudine) care ghidează

Dezvoltarea narațiunii lui apare astfel pe jumătate efect artistic şi pe jumătate operă a naturii; produsul lui va fi o stranie interacțiune de spontaneitate şi artificiu, în care artificiul definește şi alege spontaneitatea, dar spontaneitatea călăuzește artificiul, în conceperea şi în desăvârşirea lui. Arte ca grădinăritul sau hidraulica oferiseră deja exemplul unui artificiu care determină mişcările prezente şi rezultatele viitoare ale anumitor forțe naturale şi le antrenează în jocul organic al operei; dar în cazul transmisiei directe de televiziune, evenimentele naturale nu se inserează în cadre formale care să le fi prevăzut, ci pretind cadrelor să se nască o dată cu ele, să le determine chiar în momentul în care sunt determinate de ele.

Chiar şi atunci când opera lui se găseşte la un nivel artizanal minim, regizorul de televiziune trăieşte o aventură creatoare atât de tulburătoare încât constituie un fenomen artistic de interes maxim, iar calitatea estetică a produsului său, oricât de rudimentară şi firavă ar fi, este întotdeauna de natură să deschidă perspective stimulatoare pentru o fenomenologie a improvizației.

Libertăți ale evenimentelor şi determinisme ale obişnuinței

1. După ce am făcut această analiză descriptivă a structurilor psihologice şi formale care se configurează în fenomenul transmisiei directe, ar trebui să ne întrebăm mai întâi ce viitor, ce posibilități artistice are acest gen de „povestire" televizuală în afara practicii normale. O a doua întrebare are în vedere analogia evidentă dintre acest tip de operație formativă care se prevalează de contribuția întâmplărilor şi de hotărârile libere ale unui „interpret" (ale regizorului care „execută" cu o anumită

descoperirea ei în cadrul unui câmp delimitat aminteşte de concepția gestaltistă. Evenimentul de povestit se prefigurează, impunând legi operației de configurare. Numai că aşa cum ne-ar face să observăm psihologia tranzacțională, creatorul instituie această *wholeness* prin opțiuni şi limitări succesive, antrenând în actul configurării personalitatea sa chiar în momentul în care intuind întregul i se adaptează. Astfel încât această *wholeness* realizată apare ca realizarea unui posibil care nu era obiectiv mai înainte ca un subiect să îi instituie obiectivitatea.

posibilitate de libertate tema „ceea-ce-se-întâmplă-acum-aici") şi acel fenomen tipic al artei contemporane pe care în eseurile precedente l-am desemnat ca *operă deschisă.*

Ni se pare că un răspuns la a doua întrebare ne poate ajuta să o lămurim pe cea dintâi. În transmisia directă se configurează, de bună seamă, un raport între viaţa în deschiderea amorfă a posibilităţilor ei infinite şi un *plot,* subiectul pe care regizorul îl instituie stabilind, fie şi în *impromptu,* legături univoce şi unidirecţionale între evenimentele *alese* şi montate în succesiune.

Am văzut că montajul narativ este un element important şi hotărâtor, într-atât încât, pentru a defini structura transmisiei directe, a trebuit să recurgem la aceea poetică a acţiunii prin excelenţă, poetică aristotelică pe baza căreia se pot descrie structurile tradiţionale atât ale dramei teatrale, cât şi ale romanului, cel puţin ale acelui roman pe care îl numim prin convenţie *bine construit.*[1]

Dar noţiunea de intrigă este numai un element al poeticii aristotelice, iar critica modernă a evidenţiat faptul că intriga este numai organizarea exterioară a faptelor care serveşte manifestării unei direcţii mai profunde a faptului tragic (şi narativ): acţiunea.[2] Oedip care cercetează cauzele molimei şi care îşi scoate ochii după ce descoperă că este asasinul tatălui şi soţul mamei sale – în aceasta constă intriga. Dar acţiunea tragică se stabileşte la un nivel mai adânc şi în ea se deapănă întâmplările complicate ale destinului şi ale culpei cu legile lor inflexibile, un fel de sentiment dominant al existenţei şi al universului. Intriga este absolut univocă, acţiunea se poate colora prin mii de ambiguităţi şi se poate deschide spre mii de posibilităţi de interpretare: intriga din *Hamlet* poate fi povestită şi de un şcolar şi va obţine aprobarea tuturor, acţiunea din *Hamlet* a făcut să curgă şi va face să curgă râuri de cerneală, pentru că este *unică,* dar nu *univocă.*

1. Pentru o discuţie despre noţiunea de „roman bine construit" şi despre criza lui, trimitem la vol. lui J. Warren Beach, *Tecnica del Romanzo Novecentesco,* Bompiani, Milano, 1946.

2. Pentru o discuţie despre intrigă şi acţiune trimitem la P. Fergusson şi la H. Gouhier, *L'oeuvre théâtrale,* Flammarion, Paris, 1958 (mai ales cap. III, *Action et intrigue*).

Dar proza contemporană s-a orientat tot mai mult către o dizolvare a intrigii (înțeleasă ca ansamblu de legături univoce între acele evenimente care se dovedesc esențiale pentru rezolvarea finală) pentru a construi pseudoîntâmplări bazate pe prezentarea faptelor „stupide" şi neesențiale. Sunt stupide şi neesențiale faptele care i se întâmplă lui Leopold Bloom, Doamnei Dalloway, personajelor lui Robbe-Grillet. Şi totuşi, sunt profund *esențiale* de îndată ce le judecăm printr-o altă noțiune a selecției narative şi contribuie toate la închegarea unei *acțiuni*, a unei dezvoltări psihologice, simbolice sau alegorice, presupunând un anumit comentariu implicit despre univers. Natura acestui comentariu, posibilitatea de a fi înțeles în numeroase feluri şi de a stimula soluții diferite şi complementare este ceea ce putem defini ca „deschidere" a unei opere narative: în refuzul intrigii se realizează recunoaşterea faptului că universul este un nod de posibilități şi că opera de artă trebuie să reproducă această fizionomie.

Dar, în timp ce romanul şi teatrul (Ionescu, Beckett, Adamov, opere ca *The Connection* de Jack Gelber) se îndreptau în mod ferm pe această cale, o altă artă întemeiată pe intrigă, cinematograful, părea că se abține. Abținere motivată de numeroşi factori, printre care unul destul de important este destinația lui socială, tocmai pentru că în fața unei retrageri a celorlalte arte în laboratorul experimentării structurilor deschise, cinematograful era menit să păstreze raportul cu marele public şi să aducă acea contribuție de dramaturgie tradițională care constituie o cerință profundă şi întemeiată a culturii noastre. Am vrea să insistăm aici asupra faptului că nu trebuie să identificăm poetica operei deschise cu singura poetică contemporană cu putință, ci cu una din manifestările, poate cu cea mai interesantă, ale unei culturi care trebuie să satisfacă totuşi şi alte exigențe şi le poate satisface la un nivel foarte ridicat, folosind într-o manieră modernă structuri operative tradiționale, prin care un film întru totul „aristotelic" ca *Stagecoach* (*Diligența*) constituie în fond un monument exemplar al „prozei narative" contemporane.

Pe neaşteptate, trebuie să o spunem, am văzut apărând pe ecrane opere care rupeau categoric cu structurile tradiționale

ale intrigii pentru a ne prezenta o serie de evenimente lipsite de legături dramatice înțelese în sens convențional, o povestire în care nu se întâmplă nimic sau se întâmplă lucruri care nu mai au aparența unui fapt povestit, ci a unuia care a avut loc din întâmplare. Să ne gândim la cele două exemple ilustre ale acestei noi maniere, *Aventura* şi *Noaptea* de Antonioni (cel dintâi în mod mai radical, al doilea într-o formă mai indirectă şi cu mai multe puncte de plecare într-o viziune tradițională).

Nu este important numai faptul că aceste filme au apărut ca urmare a hotărârii experimentale a unui regizor: este important faptul că au fost acceptate de public, criticate, blamate, dar, în fond, acceptate, asimilate ca un fapt discutabil cel mult, dar posibil. Trebuie să ne întrebăm dacă numai din întâmplare acest fel de a povesti a putut fi propus unei audiențe doar după ce sensibilitatea comună se obişnuise de câțiva ani cu logica transmisiei directe de televiziune, adică cu un tip de povestire care, oricât de înlănțuit şi de consecvent ar părea, foloseşte întotdeauna ca material de bază succesiunea brută a evenimentelor naturale; în care povestirea, chiar dacă urmăreşte un fir, se destramă permanent în adnotări neesențiale, în care uneori se poate chiar să nu se întâmple nimic multă vreme, când telecamera aşteaptă sosirea unui alergător care nu apare şi zăboveşte asupra publicului sau asupra clădirilor din jur, numai pentru faptul că aşa stau lucrurile şi nu e nimic de făcut.

În fața unui film ca *Aventura* ne întrebăm dacă în numeroase momente nu ar fi putut rezulta dintr-o transmisie directă. Şi dacă, de asemenea, o bună parte din petrecerea nocturnă din *Noaptea* sau plimbarea protagonistei printre băieții care aruncă artificii pe câmp nu ar fi putut fi filmate direct.

Se pune atunci problema dacă transmisia directă, cu titlu de cauză concomitentă sau de simplu fenomen simultan, nu se inserează în această panoramă de cercetări şi rezultate în legătură cu o mai mare deschidere a structurilor prozei şi cu posibilitățile lor de a reda viața în multitudinea ei de direcții fără a-i impune relații prestabilite.

2. Dar aici trebuia să ne dăm seama de îndată de o neînțelegere: viața în spontaneitatea ei imediată nu este deschidere, ci *cazualitate*. Pentru a face din această cazualitate un nucleu

B.C.U. "M. EMINESCU" IAŞI

de posibilități efective trebuie să introduci în interiorul ei o formă de organizare. Să selectezi elementele unei serii pentru a stabili între ele legături polivalente, dar numai *după* alegere.

Deschiderea din *Aventura* este rezultatul unui montaj care a exclus în mod intenționat cazualitatea „cazuală" pentru a introduce numai elementele unei cazualități „voite". Povestirea, ca intrigă, nu există tocmai pentru că regizorul manifestă *voința calculată* de a comunica un sentiment de suspensie și de indeterminare, o frustrare a instinctelor „romanești" ale spectatorului pentru ca acesta să se introducă în mod activ în miezul ficțiunii (care este deja viața filtrată) pentru a se orienta printr-o serie de judecăți intelectuale și morale. Deschiderea presupune, în sfârșit, lunga și atenta organizare a unui *câmp de posibilități.*

Dar nimic nu exclude ca o îngrijită transmisie directă să știe să surprindă acele fapte care se pretează la o organizare deschisă de acest fel. Intervin însă aici doi factori de constrângere care sunt *natura* mijloacelor de expresie și *destinația* lor socială, adică *sintaxa* lor particulară și *auditoriul* lor.

Tocmai pentru că în contactul imediat cu viața privită ca un șir de cazualități, transmisia este făcută să o domine recurgând la tipul de organizare cel mai demn de luat în seamă în sens tradițional, cel aristotelic, dirijat de legile cauzalității și necesității care sunt tocmai legile verosimilului.

La un moment dat, Antonioni creează în *Aventura* o anumită situație de tensiune; într-o atmosferă încinsă de soarele de amiază, un om răstoarnă intenționat o călimară pe desenul făcut *en plein air* de un tânăr arhitect. Tensiunea se cere rezolvată, și într-un *western* totul s-ar încheia printr-o încăierare cu efect eliberator. Încăierarea ar justifica psihologic atât pe cel ofensat, cât și pe ofensator, iar actele fiecăruia ar fi motivate. În schimb, în filmul lui Antonioni nu se întâmplă nimic din toate acestea: conflictul pare să izbucnească, dar nu izbucnește, gesturile și pasiunile sunt reabsorbite în zăduful fizic și psihologic care domină întreaga situație. Dar o astfel de indeterminare radicală este rezultatul final al unei îndelungate filtrări a punctului de plecare. Violarea tuturor acelor așteptări pe care orice criteriu just al verosimilului le-ar implica este

vrută şi intenționată, fiind, prin aceasta, rezultatul unui calcul făcut asupra materialului imediat: astfel încât evenimentele par întâmplătoare tocmai pentru că nu sunt.

Transmisia unui meci de fotbal, însă, nu poate evita să consolideze întreaga acumulare de tensiuni şi soluții prelungite prin concluzia finală a golului (sau, în lipsa golului, a greşelii, a golului ratat care întrerupe secvența şi declanşează urletele publicului). Admitem că toate acestea sunt impuse de funcția jurnalistică specifică a transmisiei, care nu poate să nu informeze în legătură cu ceea ce mecanismul însuşi al jocului implică în mod necesar. Dar după ce golul a fost marcat regizorul ar mai putea alege să insiste asupra mulțimii cuprinse de delir – anticlimax potrivit, fondul adecvat pentru destinderea psihică a spectatorului care şi-a descărcat emoția – sau ar putea să arate dintr-o dată, cu genialitate şi gust polemic, un cadru luat pe strada adiacentă (femei la fereastră absorbite de ocupațiile cotidiene, pisici ghemuite la soare), sau, de asemenea, orice altă imagine cu totul străină jocului, orice eveniment înconjurător care se asociază de imaginea precedentă numai prin disparitatea lui categorică, violentă, subliniind astfel o interpretare limitativă, moralistă sau documentară a jocului, sau chiar lipsa oricărei interpretări, refuzul oricărei asocieri şi al oricărei legături previzibile, ca într-o manifestare apatică de nihilism care ar putea avea, în cazul în care este executată cu o mână de maestru, acelaşi efect ca anumite descrieri absolut obiective ale „noului roman".

Aceasta ar putea să facă regizorul: dacă însă transmisia făcută de el nu ar fi directă decât în aparență, dar de fapt ar fi rezultatul unei îndelungi elaborări, aplicarea unei noi viziuni a lucrurilor, care se revoltă împotriva mecanismului instructiv cu care suntem determinați să legăm între ele evenimentele conform verosimilului. Amintim că pentru Aristotel verosimilul poetic este determinat de verosimilul retoric: altfel spus, că este logic şi firesc să se întâmple într-o intrigă ceea ce în chip rațional fiecare din noi ar fi determinat să aştepte în viața obişnuită, ceea ce aproape prin convenție, conform aceloraşi locuri comune ale discursului, credem că trebuie să se întâmple date fiind anumite premise. În acest sens, prin urmare,

ceea ce regizorul este determinat să întrevadă ca rezultat adecvat imaginar al discursului artistic este tocmai ceea ce publicul este determinat să aştepte ca rezultat adecvat, în numele bunului simţ, al unei secvenţe reale de evenimente.

3. Transmisia directă este determinată, în dezvoltarea ei, de aşteptările şi cererile specifice ale publicului său. Chiar în momentul în care îi cere o ştire în legătură cu ceea ce se întâmplă, acesta gândeşte ceea ce se întâmplă în termenii romanului bine construit şi recunoaşte că viaţa este reală numai dacă îi apare sustrasă cazualităţii, reunificată şi selectată ca intrigă.[1] Aceasta pentru că romanul cu intrigă corespunde, în expresia lui tradiţională, felului obişnuit, mecanizat, de obicei raţional şi funcţional, de a se mişca printre evenimentele reale conferind un înţeles univoc lucrurilor. Pe câtă vreme doar în romanul experimental există hotărârea de a disocia legăturile obişnuite prin care este interpretată viaţa, nu pentru a găsi o non-viaţă, ci pentru a experimenta viaţa, sub aspecte noi, dincoace de convenţiile sclerozate. Dar aceasta necesită o decizie culturală, o stare sufletească „fenomenologică", o voinţă de a închide în paranteze tendinţele dobândite, voinţă ce lipseşte spectatorului care priveşte ecranul televizorului ca să afle ştiri şi să ştie, fireşte – *cum o să se sfârşească.*

Nu este exclus ca în viaţă, chiar în clipa când jucătorii celor două echipe aflate pe teren perfectează o fază, în momentul de maximă tensiune, spectatorii din tribune să aibă sentimentul zădărniciei tuturor lucrurilor şi să se lase în voia unor gesturi improbabile, unii părăsind stadionul, alţii dormind în soare, alţii începând să cânte imnuri religioase. Dacă s-ar întâmpla aşa ceva, transmisia directă ar prezenta-o, ar compune o admirabilă non-istorie fără să comunice prin aceasta ceva neverosimil: începând din ziua aceea o asemenea posibilitate ar deveni o parte din recuzita verosimilului.

1. Este firesc ca viaţa, de fapt, să se asemene mai mult cu *Ulysses* decât cu *Cei trei muşchetari:* totuşi, oricare dintre noi este mai dispus să-şi gândească viaţa în spiritul *Celor trei muşchetari* decât în acela al lui *Ulysses:* sau, mai bine zis, să-şi reamintească si să-şi judece viaţa numai dacă o concepe ca pe un roman bine construit.

Dar, până la proba contrarie, soluția este neverosimilă potrivit opiniei generale şi telespectatorul aşteaptă ca verosimil opusul ei – entuziasmul spectatorilor –, iar captarea directă este obligată să i-l procure.

4. În afara acestor constrângeri datorate raportului funcțional dintre televiziune ca instrument de informație şi un public care cere un produs de un anumit tip, există încă, după cum s-a mai amintit, o constrângere de ordin sintactic, determinată la rândul ei de natura procesului de producție şi de sistemul de reflexe psihologice ale regizorului.

Viața, în cazualitatea ei, este şi aşa îndeajuns de risipită, încât descumpăneşte pe regizorul care încearcă să o interpreteze din punct de vedere narativ. El riscă să piardă necontenit firul şi să devină un fotograf al incoerentului şi al uniformului. Nu al incoerentului voit – sub a cărui comunicare se ascunde o intenție ideologică precisă –, ci al incoerentului faptic trăit. Pentru a evita această dispersiune, el trebuie să suprapună necontenit datelor schema unei organizări posibile. Şi trebuie să facă aceasta în *impromptu*, adică în fracțiuni extrem de scurte de timp.

Dar în acest interval de timp, primul tip de legătură între două evenimente, mai simplu şi mai direct din punct de vedere psihologic, este cel care se bazează pe obişnuință, pe obişnuința cu verosimilul conform părerii generale. Să corelezi două evenimente potrivit unor legături neobişnuite, cere, cum s-a spus, filtrare, reflecție critică, inițiativă culturală, opțiune ideologică. Ar trebui deci să intervină un nou tip de obişnuință, aceea de a vedea lucrurile în mod neobişnuit, şi astfel să devină instinctiv faptul de a stabili non-raportul, raportul excentric, în sfârşit, pentru a vorbi în termeni muzicali, mai curând un raport serial decât unul tonal.

Regizorul actual de televiziune nu are posibilitatea (şi nici actuala organizare culturală nu i-o cere) să cultive această obişnuință formativă, care înseamnă de fapt o educație a sensibilității, şi care va deveni obişnuită numai după o asimilare profundă a noilor tehnici narative. Singura legătură posibilă pe care educația sa – ca şi aceea a oricărui individ

normal care nu şi-a însuşit în mod special cele mai recente tehnici descriptive ale cinematografului şi ale romanului contemporan, adoptând temeiurile acestora – i-o îngăduie este aceea stabilită de convenţia verosimilului şi, prin urmare, singura soluţie sintactică posibilă este corelarea conform verosimilului tradiţional (pentru că vom fi cu toţii de acord că nu există legi ale formelor ca forme, ci legi ale formelor în măsura în care pot fi interpelate de către om, altfel spus legile unei forme trebuie să coincidă întotdeauna cu obişnuinţele imaginaţiei noastre).

Trebuie să mai adăugăm de asemenea că nu numai regizorul de televiziune, dar oricine, chiar şi un scriitor familiarizat cu noile tehnici, pus în faţa unei situaţii vitale directe, ar înfrunta-o conform schemelor de înţelegere consolidate, tocmai pentru că aceste legături, în starea actuală a culturii noastre occidentale, sunt încă cele mai comode pentru a ne orienta în viaţa cotidiană. În vara lui 1961, lui Alain Robbe-Grillet i s-a întâmplat un accident de avion, după care scriitorul, teafăr, a acordat interviuri jurnaliştilor: după cum a subliniat *L'Express* într-un articol foarte spiritual, modul în care, extrem de emoţionat, Robbe-Grillet a povestit incidentul, avea toate aparenţele naraţiunii tradiţionale, era, în sfârşit, aristotelic, balzacian, dacă vreţi, plin de *suspense*, de emoţie, de participare subiectivă, având un început, o dezvoltare, un sfârşit potrivit. Autorul articolului obiecta că Robbe-Grillet ar fi trebuit să povestească evenimentul în acelaşi stil impersonal, obiectiv, fără lovituri de teatru, nenarativ în sfârşit, cu care îşi scrie romanele, şi propunea ca scriitorul să fie înlăturat de pe tronul său de pontif al noilor tehnici narative. Ca butadă, argumentaţia era excelentă, dar cine ar fi luat-o în serios (bănuind de nesinceritate pe romancier care, într-un moment crucial, părea să fi abdicat de la viziunea sa asupra lucrurilor pentru a o adopta pe aceea împotriva căreia polemizează de obicei) ar fi fost victima unei grave neînţelegeri. Într-adevăr, nimeni nu ar pretinde unui cercetător al geometriilor neeuclidiene, trebuind să-şi măsoare camera pentru a construi un dulap, să folosească geometria lui Riemann; sau unui adept al teoriei relativităţii, întrebând cât este ceasul pe un automobilist care

trece în timp ce el stă pe trotuar, să își potrivească ceasul pe baza transformărilor lui Lorentz. Parametrii noi folosiți pentru a vedea lumea sunt adoptați pentru a acționa asupra unor realități postulate în mod experimental, în condiții de laborator, prin abstracții imaginare sau în cadrul unei realități literare, dar pot să nu fie adecvați pentru a ne mișca printre faptele comune, nu pentru că ar fi false față de ele, dar pentru că într-un asemenea cadru pot fi încă folositori, cel puțin deocamdată, parametrii tradiționali folosiți de toate celelalte ființe cu care întreținem relații zilnice.

Interpretarea unui fapt care ni se întâmplă și la care trebuie să răspundem imediat – sau pe care trebuie să îl descriem imediat transmițându-l cu camera de televiziune – este unul din cazurile tipice în care convențiile obișnuite se dovedesc în continuare cele mai adecvate.

5. Aceasta este situația limbajului televiziunii într-o anumită fază a dezvoltării sale, într-o anumită epocă culturală, într-o anumită situație sociologică care conferă mijloacelor ei specifice o anumită funcție în raport cu un anumit public. Nimic nu ne împiedică să ne închipuim un concurs de împrejurări istorice diferite în care captarea directă să poată deveni un mijloc de educație cu exercitări mai libere ale sensibilității, cu aventuri ale asociației pline de descoperiri și, deci, cu o dimensiune psihologică și culturală diferită. Dar o descriere a structurilor estetice ale transmisiunii televizuale de actualitate trebuie să țină seama de datele reale și să-și conceapă mijloacele și legile în raport cu o anumită situație de consum. În aceste limite o captare directă care ar aminti filmul *Aventura* ar avea multe șanse să fie o proastă captare directă, dominată de o cazualitate necontrolată. Iar referința culturală ar putea avea atunci doar un înțeles ironic.

Într-o perioadă istorică în care se configurează poeticile operei deschise, nu toate tipurile de comunicare artistică trebuie să tindă în mod intenționat spre această țintă. Structura cu intrigă înțeleasă în sens aristotelic rămâne caracteristică multor produse de larg consum care îndeplinesc o funcție foarte importantă și pot atinge culmi foarte înalte (pentru că

valoarea estetică nu se identifică cu orice preț cu noutatea tehnicilor – chiar dacă întrebuințarea tehnicilor noi poate fi un simptom al acelei prospețimi tehnice și de imaginație care constituie o condiție importantă pentru realizarea unei valori estetice). Rămânând deci un bastion al acelei adânci cerințe de intrigă care există în fiecare din noi și pe care orice formă artistică, orice gen vechi sau nou va avea întotdeauna grijă să o satisfacă și în viitor – transmisia directă va fi judecată potrivit exigențelor pe care le satisface și structurilor cu care le satisface.

Îi vor mai rămâne, de altfel, numeroase posibilități de discurs deschis, de explorări și declarații privind profunda indeterminare a evenimentelor cotidiene: atunci când înregistrarea evenimentului dominant, montat conform regulilor verosimilului, se va îmbogăți cu adnotări marginale, cu explorări rapide ale unor aspecte ale realității înconjurătoare, neesențiale pentru scopurile acțiunii principale, dar pline de aluzii, fiind discordante și echivalând cu tot atâtea perspective asupra unor posibilități diferite, asupra unor direcții divergente, asupra unei alte organizări care ar putea fi impusă evenimentelor.

Atunci, efect pedagogic demn de reținut, spectatorul ar putea avea senzația, fie și vagă, că viața nu se epuizează prin întâmplarea pe care o urmărește cu aviditate și că, prin urmare, nici el nu se epuizează în acea întâmplare. Atunci adnotarea *diversivă*, în măsură să îl sustragă pe spectator fascinației hipnotice, intrigii, ar acționa ca factor de „înstrăinare", ruptură neprevăzută a unei atenții pasive, invitație la judecată sau, în orice caz, îndemn de a se elibera de puterea persuasivă a ecranului.

Zen şi Occidentul

Acest eseu a fost scris în 1959, când în Italia începeau să se agite primele manifestări de curiozitate pentru Zen. Nu am fost siguri dacă se cuvine sau nu să îl introducem în această a doua ediţie din două motive:

1. „Valul" zen nu a lăsat, în afara Americii, urme demne de interes în producţia artistică, iar astăzi discuţia este mult mai puţin importantă decât acum opt ani.

2. Deşi eseul nostru fixează foarte explicit experienţa zen printre fenomenele unei „mode" culturale, încercând să-i precizeze motivele, dar fără a le face propagandă, s-a întâmplat ca unii cititori grăbiţi (sau de rea credinţă) să îl denunţe ca pe un manifest, ca pe o încercare imprudentă de transplantare, adică tocmai ceea ce critică fără echivoc ultimul aliniat al eseului.

Ne-am hotărât totuşi să păstrăm capitolul pentru că:

1. Fenomenele culturale pe care le simboliza moda Zen rămân valabile în Statele Unite şi pretutindeni unde se instaurează forme de reacţie a-ideologică, mistico-erotică în faţa civilizaţiei industriale (fie chiar şi prin recurgerea la halucinogene).

2. Nu trebuie niciodată să te laşi şantajat de prostia altora.

„În ultimii ani în America un mic cuvânt japonez cu un sunet zumzăitor şi ascuţit a început să se facă auzit în referiri întâmplătoare sau exacte, în cele mai diferite locuri, în conversaţia doamnelor, în întrunirile academice, la cocteiluri... Acest mic cuvânt excitant este zen." Aşa se exprima la sfârşitul deceniului al cincilea, o revistă americană de mare circulaţie, fixând locul unuia dintre fenomenele culturale şi de moravuri cele mai ciudate din ultimul timp. Să ne înţelegem: budismul zen depăşeşte limitele „fenomenului de moravuri", pentru că reprezintă o formă specifică a budismului, ale cărui rădăcini

coboară în secole şi care a influenţat puternic cultura chineză şi japoneză; este de ajuns să ne gândim că tehnicile scrimei, ale tragerii cu arcul, arta ceaiului şi a aranjării florilor, arhitectura, poezia, pictura niponă au suferit influenţa acestei doctrine, în cazul când nu au fost expresia ei directă. Dar, pentru lumea occidentală, zen a devenit fenomen de moravuri de numai câţiva ani şi de câţiva ani publicul a început să observe referirile la zen care se ivesc într-o serie de discuţii critice în aparenţă fără legătură între ele: zen şi *beat generation*, zen şi psihanaliza, zen şi muzica de avangardă în America, zen şi pictura informală, şi, în sfârşit, zen şi filozofia lui Wittgenstein, zen şi Heidegger, zen şi Jung... Referirile încep să devină suspecte, filozoful presimte escrocheria, cititorul de rând se simte dezorientat, orice persoană chibzuită se înfurie categoric când află că R.L. Blyth a scris o carte despre zen şi literatura engleză, identificând situaţii „zen" în poeţii englezi de la Shakespeare şi Milton la Wordsworth, Tennyson, Shelley, Keats, până la prerafaeliţi. Totuşi fenomenul există, persoane demne de cea mai mare consideraţie s-au ocupat de el, Anglia şi Statele Unite publică o grămadă de volume pe această temă care merg de la simpla vulgarizare la studiul erudit, iar în America, mai ales, grupuri de persoane se duc să asculte cuvintele maeştrilor zen emigraţi din Japonia şi în mod deosebit pe doctorul Daisetz Teitaro Suzuki, un bătrân care şi-a dedicat viaţa răspândirii acestei doctrine în Occident, scriind o serie întreagă de volume şi calificându-se drept autoritatea maximă în acest domeniu.

Trebuie să ne întrebăm, deci, care pot fi motivele *destinului* doctrinei zen în Occident: de ce *zen* şi de ce *acum*. Unele fenomene nu au loc la întâmplare. În această descoperire a doctrinei zen din partea Occidentului poate fi multă naivitate şi o oarecare superficialitate în împrumutarea ideilor şi sistemelor: dar faptul s-a produs pentru că o anumită conjunctură culturală şi psihologică a favorizat întâlnirea. Nu în acest sens va trebui să găsim o justificare interioară a doctrinei zen: există în legătură cu aceasta o literatură foarte bogată, mai mult sau mai puţin specializată, la care se poate apela pentru aprofun-

dările necesare şi verificările organice ale sistemului.[1] Ceea ce ne interesează în primul rând aici este să vedem ce elemente ale doctrinei zen au putut fascina pe occidentali şi i-au putut face apţi să o primească.

Există în zen o atitudine fundamental antiintelectualistă, de acceptare elementară, categorică a vieţii în manifestarea ei imediată, fără a încerca să-i suprapună explicaţii care ar închista-o şi ar ucide-o, împiedicându-ne să o receptăm în curgerea ei liberă, în discontinuitatea ei pozitivă. Am spus, poate, cuvântul exact. Discontinuitatea este, în ştiinţe ca şi în raporturile obişnuite, categoria timpului nostru: cultura occidentală modernă a distrus definitiv conceptele clasice de continuitate, lege universală, raport cauzal, previzibilitate a fenomenelor: a renunţat, în sfârşit, de a mai elabora formule generale care pretind să definească complexitatea universului în termeni simpli şi definitivi. Noi categorii şi-au făcut intrarea în limbajul contemporan: ambiguitate, nesiguranţă, posibilitate, probabilitate. Este foarte riscant să faci din fiecare buruiană un buchet şi să asimilezi, cum facem noi, idei provenind din cele mai diferite sectoare ale culturii contemporane cu accepţiile lor precise şi distincte, dar însuşi faptul că o discuţie ca aceasta este vag posibilă şi că oricine o poate accepta cu indulgenţă drept corectă arată că toate aceste elemente ale culturii contemporane sunt unificate de o stare de spirit fundamentală: conştiinţa că universul ordonat şi imuabil de altă dată reprezintă în lumea contemporană, cel mult, o nostalgie: dar nu mai este un univers al nostru. De aici – mai este nevoie să o spunem? – decurge problematica crizei, pentru că este necesară o temeinică structură morală şi multă credinţă în capacităţile omului pentru a accepta cu inima uşoară un univers în care pare cu neputinţă să introducem forme de ordine definitivă.

1. Vom cita în mod deosebit: Heinrich Dumoulin, *Zen Geschichte und Gestalt*, Francke Verlag, München, 1959; Christmas Humphreys, *Zen Buddhism*, Allen and Unwin, Londra, 1958; N. Senzaki, P. Reps, *Zen Flesh, Zen Bones*, Tuttle, Tokio, 1957; Chen-Chi-Chang, *The Practice of Zen*, N.Y. Harper, 1959; D.T. Suzuki, *Introduction to Zen Buddhism*, Rider, Londra, 1949; Robert Powell, *Zen and Reality*, Allen and Unwin, Londra, 1961; A.W. Watts, *La via dello Zen*, Feltrinelli, Milano, 1960; pentru o bibliografie mai vastă, *cf.* A.W. Watts, *Lo Zen*, Bompiani, Milano, 1959.

Pe neaşteptate, cineva a întâlnit doctrina zen; devenită autoritate prin vârsta ei venerabilă, această doctrină propovăduia că universul, totul este schimbător, indefinibil, trecător, paradoxal; că ordinea evenimentelor este o iluzie a inteligenţei noastre sclerozate, că orice încercare de a-l defini şi de a-l fixa în legi este sortită eşecului... Dar că tocmai în deplina conştiinţă şi în acceptarea bucuroasă a acestei condiţii constă înţelepciunea supremă, iluminarea definitivă, şi că eterna criză a omului nu se datorează faptului că el trebuie să definească universul şi nu reuşeşte, ci faptului că vrea să îl definească în timp ce n-ar trebui să o facă. Proliferare ultimă a budismului mahayana, zen susţine că divinitatea este prezentă în multiplicitatea vie a tuturor lucrurilor şi că fericirea nu constă în sustragerea din fluxul vieţii pentru a pieri în nirvana ca neant, ci în acceptarea tuturor lucrurilor, în faptul de a vedea în fiecare dintre ele imensitatea întregului şi de a fi fericiţi de fericirea lumii care trăieşte şi mişună de evenimente. Omul occidental a descoperit în zen invitaţia de a realiza această acceptare renunţând la modulele logice şi operând doar luări de contact directe cu viaţa.

De aceea astăzi în America se obişnuieşte să se facă distincţia între *Beat Zen* şi *Square Zen*. *Square Zen* este zen-ul „pătrat", regulat, ortodox, spre care se orientează acele persoane care intuiesc în mod confuz că au găsit o credinţă, o disciplină, o „cale" de mântuire (şi în America, câţi nu sunt neliniştiţi, confuzi, disponibili, gata să treacă de la Christian Science la Armata Salvării şi acum, de ce nu, la zen!); sub conducerea maeştrilor japonezi, aceste persoane participă la adevărate cursuri de exerciţii spirituale, învăţând tehnica *sitting*-ului, petrec ore îndelungate de meditaţie tăcută controlându-şi respiraţia pentru a ajunge să răstoarne, după cum învaţă unii maeştrii, poziţia carteziană şi să afirme: „Respir, totuşi exist". În schimb, *Beat Zen* este forma din care şi-au făcut un drapel *hipsters*-ii grupului din San Francisco, de tipul Jack Kerouac, Ferlinghetti, Ginsberg; ei găsesc în preceptele şi logica (ba chiar în „ilogica") doctrinei zen indicaţii pentru un anumit tip de poezie, şi, cu atât mai mult, moduri calificate pentru a refuza aşa-numitul *American way of life*; *beat generation* se revoltă împotriva ordinii existente fără să încerce să o schimbe, ci situându-se în marginile ei şi „căutând

înţelesul vieţii mai curând într-o experienţă subiectivă decât într-un rezultat obiectiv"[1]. Beatnicii folosesc doctrina zen ca pe o calificare a individualismului lor anarhic şi, după cum a observat Harold E. McCarthy într-un studiu despre „natural" şi „nenatural" în gândirea lui Suzuki[2], au acceptat fără prea multe discriminări anumite afirmaţii ale maestrului japonez, după care principiile şi modurile organizării sociale sunt artificiale. Acest spontaneism i s-a părut sugestiv unei generaţii deja educate într-un anumit tip de naturalism, şi nici unul dintre *hipsters* nu s-a gândit la faptul că doctrina zen nu refuză socialitatea în sine, ci refuză o socialitate conformizată pentru a căuta una spontană, în care raporturile se întemeiază pe o aderare liberă şi fericită, fiecare recunoscându-l pe celălalt ca parte a aceluiaşi organism universal. Fără să-şi dea seama că nu au făcut decât să adopte formele exterioare ale unui conformism oriental, profeţii generaţiei *beat* au afişat cu ostentaţie doctrina zen ca pe o justificare a vagabondajelor religioase nocturne şi a intemperanţelor lor sacrale. Să-i dăm cuvântul lui Jack Kerouac:

> Noua poezie americană reprezentată de Renaşterea de la San Francisco – adică Ginsberg, eu, Rexroth, Ferlinghetti, McClure, Corso, Gary Snyder, Phil Lamantia, Philip Whalen, cel puţin aşa cred eu – este un fel de veche şi nouă nebunie poetică zen, transcrierea a tot ceea ce îţi trece prin cap, aşa cum îţi vine, poezie revenită la începuturi, cu adevărat ORALĂ cum spune Ferlinghetti, şi nu sofistică, bărboasă, academică... Aceşti noi poeţi puri se mărturisesc din bucuria simplă a mărturisirii. Sunt COPII... Ei CÂNTĂ, cedează ritmului. Ceea ce este diametral opus lăudăroşeniei lui Eliot care ne recomandă deprimantele şi dezolantele sale reguli drept „corelativ" şi aşa mai departe: nimic altceva, în fond, decât un amestec de constipaţie şi de castrare a nevoii virile de a cânta liber... Dar Renaşterea de la San Francisco este poezia unei noi Sfinte Nebunii ca aceea a vremurilor vechi (Li Po, Hanshan, Tom O. Bedlam, Kit Smart, Blake), şi este şi o disciplină mentală devenită tipică în *haiku*, adică metoda de a fixa direct lucrurile, pur, concret, fără abstracţii sau explicaţii, *wham wham the true blue song of man*.[3]

1. *Cf.* Alan W. Watts, *Beat Zen, Square Zen and Zen*, în *Chicago Review*, vara 1958 (număr unic dedicat doctrinei zen). Despre raporturile dintre zen şi *beat generation*, *cf.* şi R.M. Adams, *Strains of Discords*, Ithaca Cornell University Press, 1958, p. 188.

2. Harold McCarthy, *The Natural and Unnatural in Suzuki's Zen*, în *Chicago Review*.

3. *The Origins of Joy în Poetry*, în *Chicago Review*, primăvara 1958.

Astfel, Kerouac descrie în *Dharma Burns* rătăcirile lui prin pădure, pline de meditaţii şi de aspiraţie la libertate; autobiografia lui este a unei presupuse iluminări (a unui *satori,* cum ar spune maeştrii zen) atinsă printr-o serie de extaze în singurătatea pădurii: „...sub lună am văzut adevărul, aici, acesta este *Acesta*... universul cum este Nirvana, eu caut Cerul în afară iar Cerul este aici, Cerul nu este altceva decât această biată lume nenorocită. Vai, dacă aş putea să înţeleg, dacă aş putea să mă uit pe mine însumi şi să-mi închin meditaţia eliberării conştiinţei şi fericirii tuturor făpturilor vii, aş înţelege că tot ceea ce există este extaz". Dar bănuiala că acesta este tocmai *Beat Zen,* un zen foarte personal, se naşte când Kerouac afirmă: „Nu ştiu. Nu-mi pasă. Mi-e totuna". În această declaraţie se simte nu atât detaşare cât o anumită ostilitate, o autoapărare mânioasă, foarte departe de detaşarea senină şi afectuoasă a adevăratului „iluminat".

În extazele sale în pădure, Kerouac descoperă că „toate lucrurile sunt bune pentru totdeauna, şi pentru totdeauna şi pentru totdeauna" şi scrie cu majuscule I WAS FREE (Am fost liber): dar aceasta este o simplă excitaţie, o încercare de a comunica altora o experienţă pe care doctrina zen o consideră incomunicabilă şi de a o comunica prin artificii emotive, în timp ce zen oferă neofitului meditaţia îndelungată de zeci de ani asupra unei probleme paradoxale, pentru ca prin eşecul total al inteligenţei să elibereze mintea supraîncărcată. Nu este atunci *Beat Zen* un zen foarte superficial, făcut pentru indivizi înclinaţi la renunţare, care îl îmbrăţişează la fel cum colericii au ales, acum patruzeci de ani, supraomul nietzscheean ca simbol al intemperanţei lor? Unde a dispărut seninătatea pură şi tăcută a maestrului zen şi „nevoia *virilă* de a cânta liber" în imitaţia după Catul a lui Allen Ginsberg (*Malest Cornifici tuo Catullo*), care cere înţelegere pentru înclinarea lui onestă către adolescenţi şi încheie: *You're angry at me. For all my lovers? / It's hard to eat shit, without having vision / and when they have eyes for me it's Heaven?*

Ruth Fuller Sasaki, o doamnă americană care în 1958 a fost hirotonisită preot zen (mare cinste pentru un occidental, şi femeie pe deasupra), reprezentantă a unui zen foarte *square,*

afirmă: „În Occident, doctrina zen pare să traverseze o fază de cult. Zen nu este un cult. Problema occidentalilor este că vor să creadă în ceva şi, în acelaşi timp, vor să facă aceasta în modul cel mai simplu. Zen presupune o muncă de autodisciplinare şi studii care durează toată viaţa". Desigur, nu acesta este cazul generaţiei *beat*, dar unii se întreabă dacă nu cumva şi atitudinea tinerilor anarhici individualişti nu reprezintă un aspect complementar al unui sistem de viaţă zen; cel mai înţelegător este Alan Watts, care în articolul citat recurge la o fabulă indiană după care există două „căi", cea a pisicii şi cea a maimuţei: pisoiul nu depune eforturi să trăiască pentru că mama lui îl duce în gură; maimuţa urmează calea efortului pentru că se agaţă strâns de spatele mamei ei, apucând-o de părul capului. Beatnicii ar urma calea pisoiului. Cu multă indulgenţă, Watts încheie, în articolul său despre *Beat* şi *Square Zen*, spunând că dacă cineva vrea să petreacă câţiva ani într-o mănăstire japoneză, nu are nici un motiv să nu o facă, dar dacă altcineva preferă să fure automobile şi să asculte toată ziulica discuri cu Charlie Parker, America este în sfârşit o ţară liberă.

Există însă alte zone ale avangardei în care putem găsi influenţe mai interesante şi mai exacte ale doctrinei zen, mai interesante pentru că aici zen nu foloseşte atât pentru a justifica o atitudine morală cât, mai ales, pentru a promova strategii stilistice; mai exacte, tocmai pentru că referinţa poate fi verificată prin caracteristicile formale ale unui curent sau ale unui artist. O trăsătură fundamentală a artei ca şi a non-logicii zen este refuzul simetriei. Motivul acestui fapt este intuitiv, simetria reprezintă întotdeauna o formă de ordine, o reţea aruncată asupra spontaneităţii, efectul unui calcul; în timp ce zen tinde să lase să crească fiinţele şi evenimentele fără a stabili dinainte rezultatele. Artele scrimei şi ale luptei nu fac decât să recomande o atitudine de adaptabilitate flexibilă la tipul de atac întreprins, o renunţare la răspunsul calculat, o invitaţie la reacţia de secundare a adversarului. În teatrul *Kabuki*, aşezarea în formă de piramidă răsturnată, care caracterizează raporturile ierarhice ale personajelor în scenă, este întotdeauna

deranjată parțial şi „dezechilibrată", astfel încât ordinea sugerată are întotdeauna ceva natural, spontan, neprevăzut.[1] Pictura clasică zen nu numai că acceptă toate aceste premise exagerând asimetria, dar valorifică şi spațiul ca entitate pozitivă în sine, nu ca receptacul al lucrurilor care se detaşează în el, ci ca matrice a lor: există în această tratare a spațiului o presupusă unitate a universului, o valorificare a tuturor lucrurilor: oameni, animale şi plante sunt tratate în stil impresionist, confundați cu fondul. Cu alte cuvinte, există în această pictură o prevalență a petei asupra liniei; o anumită pictură japoneză contemporană, puternic influențată de zen, este o adevărată pictură *taşistă* şi nu întâmplător în actualele expoziții de pictură informală japonezii sunt întotdeauna bine reprezentați. În America, pictori ca Tobey sau Graves sunt considerați fățiş reprezentanți ai unei poetici impregnate din abundență de zenism, iar în critica curentă referirea la asimetria zen pentru a caracteriza actualele tendințe din *l'art brut* este destul de frecventă.[2]

Este evident, pe de altă parte – şi s-a spus de mai multe ori aceasta – că în producțiile artei „informale" există o tendință clară către *deschidere,* exigența de a nu încheia faptul plastic într-o structură definitivă, de a nu determina spectatorul să accepte comunicarea unei *anumite* configurații şi să-l lase disponibil pentru o serie de consumuri libere, în care să aleagă rezultatele formale care i se par potrivite. Într-un tablou de Pollock nu ne este prezentat un univers figurativ închis: ambiguul, *vâscosul,* asimetricul intervin tocmai pentru a face ca germenul plastic, coloristic să prolifereze permanent într-o incoativitate de forme posibile. În această ofertă de posibilități, în această cerere de libertate de consum intuim o acceptare a indeterminatului şi un refuz al cazualității univoce. Nu ne-am putea imagina un adept al orientării *action painting* care caută în filozofia aristotelică a substanței justificarea artei sale. Când

1. *Cf.*, de pildă, Earle Ernst, *The Kabuki Theatre,* Londra, 1956, pp. 182-184.

2. Vezi nota lui Gillo Dorfless în *Il divenire delle arti,* Einaudi, Torino, 1959, p. 81 (*Il tendere verso l'Asimmetrico*). Dorfless a reluat apoi tema într-un amplu eseu dedicat doctrinei zen, publicat mai întâi în *Rivista di Estetica,* iar apoi în *Simbolo, Comunicazione, Consumo,* Torino, Einaudi, 1962.

un critic se referă la asimetria şi deschiderea zen mai putem formula rezerve filologice; când un pictor se justifică ostentativ în termeni ai doctrinei zen, putem pune la îndoială claritatea critică a atitudinii sale: dar nu putem nega o identitate esenţială de atmosferă, o referire comună la mişcare ca non-definiţie a locului nostru în lume. O îndreptăţire la aventura în *deschidere.*

Dar influenţa doctrinei zen s-a făcut simţită în modul cel mai sensibil şi paradoxal în avangarda muzicală de peste ocean. Ne referim mai ales la John Cage, figura cea mai comentată a muzicii americane (şi, fără îndoială, cea mai paradoxală din întreaga muzică contemporană), muzicianul cu care mulţi compozitori postwebernieni şi electronici polemizează adesea fără să reuşească, totuşi, să se sustragă fascinaţiei şi autorităţii inevitabile a exemplului său. Cage este profetul dezorganizării muzicale, marele preot al întâmplării; dezagregarea structurilor tradiţionale pe care noua muzică serială o urmăreşte cu o perseverenţă aproape ştiinţifică, află în Cage un distrugător fără rezerve. Sunt cunoscute concertele lui în care doi executanţi, alternând emiterea de sunete cu foarte lungi perioade de linişte, smulg pianului cele mai eretice sonorităţi, ciupindu-i coardele, lovindu-i părţile laterale şi, în sfârşit, ridicându-se şi sintonizând un aparat de radio pe o lungime de undă aleasă la întâmplare în aşa fel încât orice contribuţie sonoră (muzică, cuvinte sau zgomot neclar) să se poată insera în fenomenul execuţiei. Dacă cineva îl interpelează cu privire la finalitatea muzicii lui, Cage răspunde, citându-l pe Lao-ţzî şi prevenind publicul că doar lovind în deplina neînţelegere şi măsurându-şi propria prostie el va putea să prindă sensul adânc al doctrinei dao. Dacă cineva îi obiectează că muzica sa nu este muzică, Cage răspunde că, într-adevăr, nu se pricepe să facă muzică; celui care îi pune întrebări prea subtile îi răspunde rugându-l să repete întrebarea; după ce întrebarea a fost repetată, roagă să-i fie formulată din nou; când cere a treia oară să i se repete întrebarea, interlocutorul îşi dă seama că: „Vă rog să repetaţi întrebarea" nu constituie o rugăminte, ci chiar răspunsul la întrebare. Cel mai adesea,

Cage pregăteşte pentru polemicile sale răspunsuri făcute dinainte, bune pentru orice fel de întrebare, din moment ce trebuie să fie lipsite de sens. Ascultătorul superficial îl consideră de obicei pe Cage un escroc, nici măcar foarte abil, deşi referirile lui continue la doctrinele orientale ar trebui să îl prevină în privinţa lui; mai înainte chiar de a fi considerat muzician de avangardă, el trebuie văzut ca cel mai neaşteptat dintre maeştrii zen; structura polemicilor sale este întru totul identică cu a acelor *mondo* – întrebări tipice cu răspunsuri absolut întâmplătoare – prin care maeştrii japonezi conduc discipolul la iluminare. Pe plan muzical se poate discuta cu folos dacă destinul noii muzici stă în abandonare totală în fericirea întâmplării sau în organizarea de structuri „deschise" dar orientate totuşi potrivit modalităţilor de posibilităţi formale[1]; dar pe plan filozofic Cage este invulnerabil, dialectica sa zen este perfect ortodoxă, iar funcţia sa ca sursă de indignare şi ca stimul al inteligenţelor aţipite este fără seamăn. Se pune întrebarea dacă el dă apă la moara soteriologiei zen sau la cea a muzicii, urmărind o spălare a creierilor de obişnuinţe muzicale dobândite. Publicul italian a avut prilejul să-l cunoască pe John Cage în calitate de concurent la un concurs „Cine ştie câştigă", a râs în faţa acestui american excentric care organiza concerte pentru filtre de cafea sub presiune şi teluri electrice în faţa privirilor înspăimântate ale prezentatorului Mike Bongiorno şi a ajuns probabil la concluzia că se află în faţa unui măscărici capabil să exploateze prostia mulţimii şi bunăvoinţa arătată de *mass-media*. Dar, în realitate, Cage abordează această experienţă cu acelaşi umor dezinteresat cu care adeptul doctrinei zen înfruntă orice eveniment al vieţii, cu care maeştrii Zen se numesc unul pe celălalt „bătrânul sac de orez", cu care profesorul Suzuki, întrebat despre înţelesul primului său nume – Daisetz, pe care i l-a dat un preot zen –, răspunde că înseamnă „prostie mare" (în timp ce în realitate înseamnă „mare simplitate"). Cage se amuza punând publicul şi pe Bongiorno

1. Pentru a exemplifica două atitudini critice opuse în *Incontri Musicali*, nr. 3, august 1959, *cf.* eseurile lui Pierre Boulez (*Alea*) şi Heinz-Klaus Metzger (*J. Cage o della liberazione*).

în faţa non-sensului existenţei, tot aşa după cum maestrul zen îl obligă pe discipol să cugete la *koan*, ghicitoare fără răspuns din care va trebui să ţâşnească eşecul inteligenţei şi iluminarea. Mă îndoiesc că Mike Bongiorno a rămas iluminat, dar Cage i-ar fi putut răspunde aşa cum a răspuns doamnei în vârstă care, după un concert la Roma, s-a ridicat ca să-i spună că muzica lui era scandaloasă, respingătoare şi imorală: „Trăia o dată în China o doamnă foarte frumoasă care făcea pe toţi bărbaţii din oraş să se îndrăgostească nebuneşte de ea; o dată a căzut în adâncul lacului şi a speriat peştii". În sfârşit, în afara acestor atitudini practice, muzica lui Cage vădeşte – chiar dacă autorul ei nu o spune făţiş – multe şi exacte afinităţi cu tehnica actorilor teatrului *Nô* şi a reprezentanţilor teatrului *Kabuki*, cel puţin prin pauzele foarte lungi, alternate cu momente muzicale executate cu mare precizie. Iar cine l-a putut urmări pe Cage montând benzi de magnetofon cu zgomote concrete şi sonorităţi electronice pentru lucrarea sa *Fontana Mix* (pentru soprană şi bandă de magnetofon), a văzut că el a acordat diferitelor benzi deja înregistrate o linie diferită; că apoi, printr-un modul grafic, a făcut aceste linii să se împletească la întâmplare pe o foaie de hârtie; şi că, în sfârşit, după ce a fixat punctele în care se intersectau liniile, a ales şi a montat acele părţi ale benzii care corespundeau punctelor stabilite de *hazard*, obţinând astfel o secvenţă sonoră condusă de o logică a imponderabilului. În unitatea consolatoare a doctrinei dao, fiecare sunet valorează cât toate celelalte sunete, fiecare întâlnire sonoră va fi cea mai fericită şi cea mai bogată în revelaţii; ascultătorului nu-i va rămâne decât să renunţe la propria cultură şi să se piardă în precizia unui infinit muzical regăsit.

Aceasta în legătură cu Cage; avem dreptul să îl respingem sau să-l includem în limitele unui neodadaism extrem; avem dreptul să ne gândim, ceea ce este foarte posibil, că budismul său este numai o alegere metodologică care îi îngăduie să îşi caracterizeze propria aventură muzicală. Totuşi, iată un alt filon prin care zen aparţine de drept culturii occidentale contemporane.

A fost numit „neo-Dada" şi se pune întrebarea dacă nu cumva unul din motivele pentru care zen s-a dovedit adecvat

Occidentului constă în faptul că structurile imaginației omului occidental au devenit mai agile prin gimnastica suprarealistă și prin oficierea automatismului. Este oare o mare diferență între acest dialog: „Ce este Budha? – Trei livre de in" și acesta: „Ce este tabacul? O muscă dublă"? Din punct de vedere formal, nu. Motivele sunt diferite, dar e cert că trăim într-un univers dispus să primească cu satisfacție cultă și răutăcioasă atentatele la logică.

O fi citit Ionescu dialogurile tradiției zen? Nu s-ar părea, dar nu știm ce diferență de structură este între un *mondo* și această replică din *Salon de l'Automobile*: „Cât costă mașina aceasta? Depinde de preț". Există aici aceeași circularitate a aporiei proprie *koan*-ului, răspunsul propune din nou întrebarea și așa mai departe la nesfârșit, până când rațiunea capitulează, acceptând absurdul ca structură a universului. Același absurd care impregnează dialogurile lui Beckett. Cu o diferență, firește: că batjocura lui Ionescu și a lui Beckett respiră spaimă și, prin urmare, nu are nici o legătură cu seninătatea înțeleptului zen. Dar tocmai în asta constă sentimentul de noutate a mesajului oriental, cauza neîndoielnică a succesului său: atacă un univers cu aceleași scheme ilogice cu care îl obișnuiește o literatură de criză și îl previne că tocmai în miezul schemelor ilogice, în deplina lor acceptare, se află rezolvarea crizei, pacea. O anumită rezolvare, o anumită pace: nu a noastră, aș spune, nu aceea pe care o căutăm, dar în fond o soluție și o pace pentru oricine are nervii istoviți.

În orice caz, indiferent de măsura în care sunt îndreptățite aceste filoane, cucerind Occidentul, doctrina zen a invitat la reflecție și persoanele mai instruite din punct de vedere critic. În America, psihanaliza și-a însușit uneori metode zen, psihoterapia în general a aflat în anumite tehnici ale sale un ajutor deosebit.[1] Jung s-a interesat de studiile profesorului Suzuki[2], și

1. *Cf.*, de exemplu, Akihisa Kondo, *Zen in Psychoherapy: The Virtue of Sitting*, în *Chicago Review*, vara 1958. Vezi, de asemenea, E. Fromm, D.T. Suzuki, De Martino, *Zen Buddhism and Psychoanalysis*, Harper and Bros, New York, 1960.

2. *Cf.* prefața lui C.G. Jung la D.T. Suzuki, *Introduction to Zen Buddhism*, Rider, Londra, 1949.

această acceptare cu perfectă seninătate a non-sensului lumii convertit într-o contemplaţie a divinului poate părea o cale de a sublima nevroza epocii noastre. Una din pildele la care maeştrii zen recurg cel mai adesea când primesc discipoli noi, este cel al golirii propriei conştiinţe de tot ceea ce poate tulbura iniţierea. Un discipol se înfăţişează la un maestru zen pentru a-i cere învăţăminte: maestrul îl invită să stea şi îi oferă apoi o ceaşcă cu ceai potrivit ritualului complicat al ceremoniei. Când infuzia este gata, o varsă în ceaşcă vizitatorului şi continuă şi atunci când lichidul începe să se verse pe de lături. În cele din urmă, discipolul alarmat încearcă să-l oprească, anunţându-l că ceaşca „este plină". Atunci maestrul răspunde: „Ca şi ceaşca aceasta, tu eşti plin de părerile şi de raţionamentele tale. Cum îţi pot arăta învăţătura zen atâta timp cât tu nu-ţi vei fi golit ceaşca?" Să reţinem că aceasta nu este îndemnul lui Bacon de a ne elibera de *idola,* nici acel al lui Descartes de a scăpa de ideile confuze: este îndemnul de a ne elibera de toate tulburările şi complexele, mai precis, de inteligenţa silogistică ca tulburare şi complex, astfel încât actul următor nu va fi experienţa empirică sau căutarea de idei noi, ci cugetarea asupra *koan*-ului, deci o acţiune categoric terapeutică. Nu e de mirare că psihiatri şi psihanalişti au găsit aici indicaţii captivante.

Dar analogiile au putut fi stabilite şi în alte sectoare. În 1957, când a apărut *Der Satz vom Grund* de Heidegger, din diferite părţi au fost subliniate implicaţiile orientale ale filozofiei lui, iar cineva s-a referit în mod explicit la zen, observând că scrierea filozofului german te face să te gândeşti la un dialog cu un maestru zen din Kyoto, Tsujimura.[1]

Cât priveşte alte doctrine filozofice, chiar Watts, în introducerea la cartea sa, vorbeşte de legături cu semantica, cu metalimbajul, cu neopozitivismul în genere.[2] La origine, referirile

1. *Cf.* articolul lui Egon Vietta, *Heidegger e il maestro Zen,* în *Frankfurter Allgemeine Zeitung,* 17 aprilie 1957. *Cf.* şi Niels C. Nielsen Jr., *Zen Buddhism and the Philosophy of M. Heidegger, Actele celui de-al XII-lea Congres Internaţional de Filozofie,* vol. X, p. 131.

2. Citãm de asemenea discuţia purtată în revista *Philosophy East and West* a Universităţii din Honolulu: Van Meter Ames, *Zen and American Philosophy* (nr. 5, 1955-1956, pp. 305-320); D.T. Suzuki, *Zen: a Reply to V.M. Ames* (*ibid.*); Chen-Chi-Chang, *The Nature of Zen Buddhism* (nr. 6, 1956-1957, p. 333).

cele mai explicite au fost făcute în privința filozofiei lui Wittgenstein. În eseul său, *Zen and the Work of Wittgenstein*,[1] Paul Wienpahl observă: „Wittgenstein a atins o stare spirituală asemănătoare cu aceea a maeştrilor zen numiți *satori* şi a elaborat o metodă educativă care pare bazată pe *mondo* şi *koan*". La prima vedere, faptul de a găsi mentalitatea zen la originile neopozitivismului logic poate părea cel puțin la fel de uluitor ca şi în cazul că l-am descoperi la Shakespeare: dar trebuie să ne amintim mereu că, fie şi numai pentru a încuraja astfel de analogii, există la Wittgenstein renunțarea la filozofie ca explicare totală a lumii. Există o primordialitate acordată faptului mărunt, izolat (şi deci „precis"), refuzul filozofiei ca stabilire de relații generale între aceste fapte şi reducerea ei la simpla metodologie a unei corecte descrieri a lor. Propozițiile lingvistice nu interpretează faptul şi nici măcar nu îl explică: ele îl „înfățişează", îi arată şi îi reproduc articulațiile ca într-o oglindă. O propoziție reproduce realitatea ca pe o proiecție particulară a ei, dar nu se poate spune nimic cu privire la acordul celor două planuri: el poate fi numai *arătat*. Nici propoziția, chiar dacă este în acord cu realitatea, nu poate fi comunicată: pentru că în cazul acesta nu am mai avea o afirmație verificabilă cu privire la natura lucrurilor, ci cu privire la comportarea celui care a făcut afirmația (de pildă, „astăzi plouă" nu poate fi comunicat ca „astăzi plouă", ci ca „X a spus că astăzi plouă").

De asemenea, nu ar fi posibilă nici exprimarea formei logice a propoziției:

> Propozițiile pot reprezenta întreaga realitate, dar nu pot reprezenta ceea ce trebuie să aibă comun cu ea pentru a o putea reprezenta: forma logică. Pentru a putea reprezenta forma logică ar trebui să fim capabili să ne situăm noi înşine, împreună cu propozițiile, în afara logicii, adică în afara lumii. (4.12)

Acest refuz de a ieşi din lume şi de a o întepeni în explicații justifică referirile la doctrina zen. Watts citează exemplul călugărului care răspunde întrebărilor discipolului despre înțelesul lucrurilor ridicându-şi bastonul: discipolul explică cu multă subtilitate teologică semnificația gestului, dar călugărul îi

1. *Chicago Review*, vara 1958.

replică prompt că explicaţia lui este prea complicată. Discipolul întreabă atunci care este explicaţia exactă a gestului. Călugărul răspunde ridicând din nou bastonul. Să citim acum în Wittgenstein: „Ceea ce poate fi arătat nu poate fi spus" (4.1212). Analogia este încă exterioară, dar fascinantă, după cum este fascinantă misiunea fundamentală a filozofiei lui Wittgenstein, aceea de a demonstra că toate problemele filozofice sunt insolubile pentru că sunt lipsite de sens: *mondo* şi *koan* au acelaşi scop.

Tractatus Logico-Philosophicus poate fi considerat un crescendo de afirmaţii de natură să şocheze pe cel familiarizat cu limbajul zen:

> Universul este tot ceea ce se întâmplă [1]. Cele mai importante dintre propoziţiile şi problemele care au fost expuse privitor la subiecte filozofice nu sunt false, ci lipsite de sens. Prin urmare, nu putem răspunde la întrebări de acest fel, ci putem numai afirma lipsa lor de sens. Cea mai mare parte a propoziţiilor şi problemelor filozofilor provin din faptul că noi nu cunoaştem logica limbajului nostru... Nu trebuie deci să ne mirăm dacă problemele cele mai adânci în realitate nu sunt câtuşi de puţin probleme (4.003): Nu *cum* este lumea este misticul (*das Mystische*), ci *cine* e (6.44). Soluţia problemei vieţii o găsim în anularea acestei probleme (6.521). Există într-adevăr inexprimabilul. El se arată; este misticul (6.522). Propoziţiile mele sunt explicative în acest fel: cine mă înţelege, recunoaşte la sfârşit că sunt lipsite de sens, când a urcat prin ele, deasupra lor, dincolo de ele. (El trebuie, ca să spun aşa, să arunce scara după ce s-a urcat). Trebuie să treacă pe deasupra acestor propoziţii: atunci vede universul într-un mod adevărat. (6.54)

Nu e nevoie de multe comentarii. Cât priveşte ultima afirmaţie, ea aminteşte în mod straniu, după cum s-a observat, faptul că filozofia chineză foloseşte expresia „plasă de cuvinte" pentru a indica înţepenirea existenţei în structurile logicii; şi că înţelepţii chinezi spun: „Plasa foloseşte la prinsul peştelui: faceţi în aşa fel ca să fie prins peştele şi să fie uitată plasa". Să arunci plasa, sau scara, înseamnă să vezi lumea: să o captezi printr-un contact direct în care orice cuvânt devine piedică: acesta este un *satori*. Cine îl raportează pe Wittgenstein la zen consideră că numai mântuirea unui *satori* mai există pentru cel care a rostit pe scena filozofiei occidentale aceste înspăimântătoare cuvinte: „Despre ceea ce nu se poate vorbi, trebuie să se tacă".

Trebuie să amintim că în momentul când discipolul discută cu o excesivă subtilitate, maeştrii zen îl lovesc peste faţă cu o palmă zdravănă, nu pentru a-l pedepsi, ci pentru că o palmă înseamnă o luare de contact cu viaţa asupra căreia nu poţi discuta: o simţi şi gata. După ce şi-a îndemnat de mai multe ori propriii lui discipoli să nu se mai ocupe de filozofie, Wittgenstein a părăsit activitatea ştiinţifică şi învăţământul universitar pentru a se dedica activităţii în spitale, învăţământului în şcolile elementare din satele austriece. În sfârşit, a ales viaţa, experienţa, împotriva ştiinţei.

Totuşi nu este prea greu să procedezi prin inducţii şi analogii despre Wittgenstein şi să depăşeşti limitele cercetării corecte. Wienpahl consideră că filozoful austriac s-a apropiat de o stare spirituală atât de liberă de teorii şi concepte, încât a crezut că toate problemele au fost *rezolvate* pentru că au fost, *dizolvate*. Dar este oare detaşarea lui Wittgenstein întru totul identică cu aceea budistă? Când filozoful scrie că necesitatea ca un lucru să se întâmple (pentru că alt lucru s-a întâmplat) nu există, fiind vorba numai de o necesitate logică, Wienpahl interpretează pe bună dreptate: necesitatea se datorează convenţiilor limbajului, nu este reală, universul real se dizolvă într-un univers de noţiuni şi, prin urmare, într-un fals univers. Dar pentru Wittgenstein propoziţiile logice descriu osatura lumii (6.124). Este adevărat că sunt tautologice şi nu spun absolut nimic despre cunoaşterea efectivă a lumii empirice, dar nu sunt în *contrast* cu universul şi nu neagă faptele: se mişcă într-o dimensiune care nu este a faptelor, dar permite să fie descrise.[1] În sfârşit, paradoxul unei inteligenţe învinse, care trebuie aruncată după ce a fost folosită, care trebuie aruncată când se constată că nu foloseşte, o găsim la Wittgenstein, ca şi în doctrina zen: dar pentru filozoful occidental, în ciuda aparentei opţiuni pentru tăcere, se menţine nevoia de a folosi întotdeauna inteligenţa pentru a clarifica cel puţin o parte a universului. Nu trebuie să se tacă despre tot: numai despre

1. „În contrast cu poziţiile de tip bergsonian, găsim la el cea mai înaltă valorificare a simplei structuri logice a expresiei: să înţelegi această structură... înseamnă să ajungi la o autentică înţelegere a realităţii." (Francesco Barone, *Il solipsismo linguistico di L. Wittgenstein*, în *Filosofia*, octombrie 1951.)

ceea ce nu se poate vorbi, adică despre filozofie. Dar rămân deschise căile ştiinţei naturale. La Wittgenstein, inteligenţa se învinge singură pentru că se neagă chiar în momentul în care se străduieşte să ne ofere o metodă de verificare: dar rezultatul final nu este tăcerea completă, cel puţin în intenţie.

Este adevărat, de altfel, că analogiile devin mai stricte iar discuţia lui Wienpahl mai convingătoare o dată cu referirile la *Philosophische Untersuchungen.* Este remarcată o analogie impresionantă între o afirmaţie cuprinsă în această operă („*Claritatea* pe care o căutăm este o claritate *completă.* Dar aceasta înseamnă pur şi simplu că problemele filozofice trebuie să dispară *complet*". [133]) şi dialogul dintre maestrul Yao-Shan şi un discipol care îl întreba ce face cu picioarele încrucişate (răspuns: „Mă gândeam la ceea ce este dincolo de gândire". Întrebare: „Dar cum te poţi gândi la ceea ce se află dincolo de gândire?" Răspuns: „Negândind"). Unele fraze din *Cercetări filozofice* – aceea, de pildă, după care misiunea filozofiei ar fi „să înveţe musca drumul către sticlă" – sunt iarăşi expresii proprii unui maestru zen. Iar în ale sale *Lecture Notes* de la Cambridge, Wittgenstein a arătat că misiunea filozofiei este o „luptă împotriva fascinaţiei exercitată de formele de reprezentare", un tratament psihanalitic pentru a elibera „pe cel ce suferă de anumite *crampe* mentale produse de conştiinţa incompletă a structurilor propriului limbaj". Este de prisos să mai amintim episodul cu maestrul care varsă ceaiul. Doctrina lui Wittgenstein a fost definită ca un „pozitivism terapeutic" şi apare ca un învăţământ care, în loc să ofere adevărul, te îndreaptă pe calea cea bună pentru a-l dobândi tu însuţi.

Trăgând concluziile, trebuie să afirmăm că, în mod efectiv, la Wittgenstein filozofia anulată devine tăcere, chiar în momentul în care se instaurează o metodă de riguroasă verificare logică de autentică tradiţie occidentală. Nu se spun lucruri noi. Wittgenstein are aceste două chipuri, iar al doilea este cel însuşit de pozitivismul logic. A spune despre primul, cel al *tăcerii,* că este un chip zen înseamnă de fapt să folosim un abil joc de cuvinte pentru a spune că este vorba de un chip *mistic.* Wittgenstein face neîndoielnic parte din marea tradiţie mistică germanică şi se aşază în rândul celor care au celebrat extazul,

abisul şi tăcerea, de la Eckhart la Suso şi la Ruysbroek. Sunt unii, ca Ananda Coomaraswamy, care au scris mult despre analogiile dintre gândirea indiană şi mistica germană, iar Suzuki a spus că despre Meister Eckhart trebuie să vorbim ca despre un adevărat *satori.*[1] Dar aici ecuaţiile devin nesigure şi toate acestea înseamnă doar că momentul mistic al părăsirii inteligenţei clasificatoare este un moment recurent în istoria umană. Iar în gândirea orientală este o constantă.

Stabilind relaţia *zen = misticism* se pot face multe comparaţii. Ni se pare că cercetările lui Blyth privind doctrina zen în literatura anglo-saxonă sunt de acest tip. Este exemplară analiza unei poezii de Dante Gabriele Rossetti, ce descrie un om pradă spaimei, care caută un răspuns oarecare în faţa misterului existenţei. În timp ce rătăceşte pe câmpii, căutând zadarnic un semn sau un glas, la un moment dat, îngenunchează în poziţie de rugăciune, cu capul plecat, cu privirile aţintite la câţiva centimetri de iarbă, zăreşte dintr-o dată o tufă de alior (*euphorbia amigdaloydes*) cu caracteristica ei inflorescenţă triplă în formă de cupă: *The woodspurge flowered, three cups in one.*

În faţa acelei imagini, sufletul se deschide într-o străfulgerare, ca într-o bruscă iluminare, iar poetul înţelege:

From perfect grief there need not be
Wisdom or even memory
One thing then learnt remains to me,
The woodspurge has a cup of three.

Din complicata problemă care îl apăsa, rămâne acum un singur adevăr, simplu dar absolut, invulnerabil: *aliorul are un caliciu triplu.* Este o propoziţie minimă, iar restul este tăcere. Nu încape nici o îndoială. Este o descoperire foarte apropiată spiritului zen, ca şi aceea a poetului Piang Yan care cânta: „Ce minune supranaturală / ce minune este aceasta! / Scot apa

1. D.T. Suzuki, *Mysticism Christian and Buddhist,* Londra, Allen and Unwin, 1957, p. 79. *Cf.,* de asemenea, Sohaku Ogata, *Zen for the West,* Rieder, Londra, 1959, pp. 17-20, unde se face o comparaţie între textele zen şi unele pagini din Eckhart.

din puţ – şi car lemne!" Dar întrucât chiar Blyth admite că asemenea momente zen sunt involuntare, aceasta înseamnă că în momentele de comuniune panică cu natura, omul este îndemnat să descopere importanţa absolută şi exactă a oricărui lucru. În acest plan s-ar putea face o analiză a întregii gândiri occidentale şi s-ar putea ajunge de exemplu, la noţiunea de *complicatio* din filozofia lui Nicolaus Cusanus. Dar aceasta ar fi o altă discuţie.

Din toate aceste „descoperiri" şi analogii ne rămâne, totuşi, un dat de sociologie culturală: doctrina zen a fascinat unele grupuri de persoane şi le-a oferit o formulă pentru o nouă definiţie a momentelor mistice ale culturii occidentale şi ale istoriei lor psihologice individuale.

Aceasta s-a întâmplat, de bună seamă, şi pentru că printre nuanţele gândirii orientale, adesea atât de deosebite de mentalitatea noastră, doctrina zen putea deveni cea mai familiară Occidentului pentru faptul că refuzul cunoaşterii obiective propovăduit de ea nu este un refuz al vieţii, ci dimpotrivă, o acceptare bucuroasă a ei, un îndemn de a o trăi mai intens, o reevaluare a înseşi activităţii practice ca întruchipare condensată, într-un gest îndeplinit cu iubire, a întregului adevăr al universului trăit în uşurinţă şi în simplitate. O rechemare la viaţa trăită, la lucrurile în sine: *zu den Sachen selbst.*

Referirea la această expresie a lui Husserl se face instinctiv în faţa unor fraze ca aceea folosită de Watts în articolul citat: „...Doctrina zen vrea să posedaţi lucrul însuşi, *the thing itself*, fără comentariu." Trebuie să amintim că în perfecţionarea executării unui anumit „act", de exemplu tragerea cu arcul, discipolul doctrinei zen obţine aşa-numitul *Ko-tsu*, adică o anumită uşurinţă de contact cu lucrul însuşi, în spontaneitatea actului; acest *Ko-tsu* este interpretat ca un tip de *satori*, iar *satori* este considerat ca o „viziune" a numenului (am putea spune viziune a esenţelor), un fel de a intenţiona într-atât lucrul cunoscut încât să te identifici cu el.[1] Cine este cât de cât familiarizat cu filozofia lui Husserl va putea stabili câteva analogii incontestabile; în definitiv, există în fenomenologie apelul la

1. În legătură cu natura noţiunii *Ko-tsu*, vezi articolul lui Shiniki Hisamatsu, *Zen and the Various Acts*, în *Chicago Review*, vara 1958.

contemplarea lucrurilor dincoace de înțepenirile obișnuințelor perceptive şi intelectuale, o „punere în paranteză" a lucrului aşa cum ne-am obişnuit să-l vedem şi să-l interpretăm de obicei, pentru a capta cu prospețime absolută şi vitală noutatea şi esențialitatea unui „profil" al lui. Pentru fenomenologia husserliană trebuie să recurgem la evidența incontestabilă a experienței actuale, să acceptăm fluxul vieții şi să-l trăim mai înainte de a-l separa şi de a-l fixa în construcțiile inteligenței, acceptându-l în ceea ce este, după cum s-a spus, „o complicitate primordială cu obiectul". Filozofia ca mod de a simți şi ca „vindecare". Vindecare, în fond, prin uitarea şi purificarea gândirii de pre-construcții, regăsind intensitatea originară a universului vieții (*Lebenswelt*). Sunt oare cuvintele vreunui maestru zen rostite în timp ce toarnă ceai discipolului? „Raportul față de univers, aşa cum se afirmă neostenit în noi, nu este ceva care poate fi clarificat printr-o analiză: filozofia nu poate decât să-l aducă din nou sub ochii noştri, să-l ofere constatării noastre... Singurul logos care preexistă este chiar universul..." Sunt cuvintele lui Maurice Merleau-Ponty în *Phénoménologie de la perception*...

Dacă pentru textele lui Husserl referirea la doctrina zen poate avea valoarea unei raportări datorate unei anumite agilități de asociație, pentru alte manifestări ale fenomenologiei ne putem întemeia pe referiri explicite. Este de ajuns să îl citățm pe Enzo Paci care în unele împrejurări a recurs la anumite poziții ale daoismului şi ale zenismului pentru a explica unele poziții personale.[1] Iar cine citeşte sau reciteşte ultimele două capitole din *De la existențialism la relaționism* va afla o atitudine de contact imediat cu lucrurile, un fel de a simți obiectele în capacitatea lor de epifanie imediată, foarte apropiat de „reîntoarcerea la lucruri" a poeților orientali care simt adevărul profund al gestului prin care scot apa din puț. Şi aici este interesant de văzut felul în care sensibilitatea occidentală poate intui în aceste epifanii-contact ale misticii zen ceva foarte asemănător cu viziunea copacilor apărută Naratorului din *În*

1. *Cf. Esistenzialismo e storicismo*, Mondadori, Milano, 1950, pp. 273-280 şi, mai explicit, discuția radiofonică *La crisi dell'indagine critica*, transmisă în august 1957, în cadrul ciclului *La crisi dei valori nel mondo contemporaneo*.

căutarea timpului pierdut de după o cotitură de drum, cu fata-pasăre a lui James Joyce, cu fluturele de noapte înnebunit din *Vecchi versi* de Montale...

Am vrea totuşi ca cititorul să intuiască exact că aici încercăm permanent să explicăm pentru ce doctrina zen a fascinat Occidentul. Cât despre o valabilitate absolută a mesajului zen pentru omul occidental, am formula cele mai mari rezerve. Chiar şi de un budism care celebrează acceptarea pozitivă a vieţii, sufletul occidental se va detaşa întotdeauna dintr-o nevoie imperioasă de a reconstrui această viaţă acceptată conform unui sens vrut de inteligenţă. Momentul contemplativ nu va putea fi decât un stadiu de reînnoire a contactului cu glia-mumă pentru a recăpăta energia: niciodată omul occidental nu va accepta să se uite pe el însuşi contemplând multiplicitatea, dar se va pierde întotdeauna încercând să o domine şi să o recompună. Dacă învăţătura zen i-a confirmat încă o dată cu glasul său străvechi că veşnica ordine a lumii constă în dezordinea ei rodnică şi că orice încercare de a sistematiza viaţa în legi unidirecţionale este un fel de a pierde sentimentul real al lucrurilor, omul occidental va accepta în mod critic să recunoască relativitatea legilor, dar le va reintroduce în dialectica cunoaşterii şi a acţiunii sub forma ipotezelor de lucru.

Omul occidental a învăţat din fizica modernă că întâmplarea domină viaţa universului subatomic şi că legile şi previziunile de care ne lăsăm conduşi pentru a înţelege fenomenele vieţii cotidiene sunt valabile numai pentru că exprimă medii statistice aproximative. Incertitudinea a devenit criteriu esenţial pentru înţelegerea lumii: ştim că nu mai putem spune „în momentul X electronul A se va găsi în punctul B", ci că „în momentul X va fi o anumită probabilitate ca electronul A să se găsească în punctul B". Ştim că orice descriere a fenomenelor atomice pe care o facem este complementară, că o descriere se poate opune alteia fără ca prin aceasta una să fie adevărată iar cealaltă falsă.

Pluralitate şi echivalenţă a descrierilor universului. Este adevărat, legile cauzalităţii s-au prăbuşit, probabilitatea domi-

nă interpretarea pe care o dăm lucrurilor, dar ştiinţa occidentală nu s-a lăsat antrenată de teroarea dezagregării. Noi nu putem justifica faptul că pot avea valoare legile probabilităţii, dar putem accepta faptul că ele funcţionează, afirmă Reichenbach. Incertitudinea şi indeterminarea sunt o proprietate obiectivă a universului fizic. Dar descoperirea acestui comportament al microcosmosului şi acceptarea legilor probabilităţii ca unic mijloc de a-l cunoaşte trebuie să fie înţelese ca un rezultat de cea mai înaltă importanţă.[1]

Există în această acceptare aceeaşi bucurie cu care învăţătura zen acceptă faptul că lucrurile sunt zadarnice şi schimbătoare: daoismul numeşte această acceptare *Wu*.

Într-o cultură fecundată subteran de această *forma mentis*, doctrina zen a aflat urechi pregătite să-i primească mesajul ca pe un substitut mitologic al conştiinţei critice. Au găsit în ea îndemnul de a se bucura de ceea ce este trecător într-o serie de acte vitale, în loc de a o admite numai ca pe un rece criteriu metodologic. Şi acesta este un fapt pozitiv. Dar Occidentul, chiar atunci când acceptă cu bucurie ceea ce este schimbător şi refuză legile cauzale care îl imobilizează, nu renunţă totuşi să-l definească din nou prin legi provizorii ale probabilităţii şi ale statisticii, pentru că – fie chiar şi în această nouă şi maleabilă accepţie – ordinea şi inteligenţa care „discerne" reprezintă vocaţia lui.

1. Hans Reichenbach, *Modern Philosophy of Science*, Londra, 1959, pp. 67-68.

Modul de formare ca angajare în realitate

1. Recent, o cunoscută comentatoare, care ştie întotdeauna să surprindă cu maliţie oscilaţiile titlurilor la bursă (*in* sau *out*), observa într-o rubrică mondenă a sa – nu întotdeauna chiar atât de neangajată pe cât ar vrea să se creadă – că în curând, când vom avea chef să pronunţăm cuvântul „alienare", va trebui să ne batem peste gură pentru că ar părea teribil de demodat, aflându-se de acum la îndemâna oricărui cumpărător de *best-sellers* – fiind o idee „primită", devalorizată, un element din repertoriul oricărui Bouvard şi Pécuchet al zilelor noastre. Dar deoarece, pe omul de cultură, faptul că un cuvânt este sau nu „la modă" nu trebuie să-l influenţeze în nici un fel când urmează a-l întrebuinţa ca o categorie ştiinţifică; în schimb, felul în care, într-o anumită societate şi într-o anumită situaţie istorică, un cuvânt a ajuns la modă poate constitui într-adevăr pentru el un centru de cercetare şi de preocupare. Ne punem atunci întrebarea de ce termenul este folosit astăzi atât de intens – să reţinem, la câteva secole de la prima lui apariţie – şi dacă nu cumva abuzul în întrebuinţarea lui, îmblânzind *patosul* denunţării şi reducându-l la un *nărav* al ei, nu constituie, poate, cel mai răsunător şi mai puţin remarcat exemplu de alienare pe care îl aminteşte istoria, vădit şi ascuns ca şi scrisoarea furată şi ascunsă chiar acolo unde nimănui nu i-ar fi dat în gând să o caute.

Mai întâi, să readucem categoria la originile şi întrebuinţarea ei corectă: ni se întâmplă adesea să auzim vorbindu-se fără deosebire de înstrăinare-în-ceva (*alienazione-a-qualcosa*) şi de înstrăinare-de-ceva (*alienazione-da-qualcosa*), deşi alienarea, aşa cum este înţeleasă în tradiţia filozofică, este numai prima dintre acestea, aceea numită în germană *Entfremdung*. Înstrăinarea-de-ceva, în sensul înstrăinării noastre de ceva, se traduce, în schimb, prin, *Verfremdung*, şi presupune probleme de alt ordin. *Să-te-alienezi-în-ceva* (*alienarsi-a-qualcosa*) înseamnă să renunţi la tine însuţi pentru a te încredinţa unei forţe străine, să devii altul în ceva şi deci să nu mai acţionezi faţă de ceva, ci *să fii acţionat de un ceva* care nu mai eşti tu.

Dar în întrebuinţarea abuzivă a termenului există adesea o altă convingere: anume că acel ceva care reacţionează şi de care depindem este ceva complet străin nouă, o putere duşmană care nu ar avea nici o legătură cu noi, o voinţă malefică ce ne-a supus împotriva voinţei noastre; pe care o vom putea distruge, poate, cândva şi pe care, în orice caz, putem să nu-l recunoaştem, refuzându-l, pentru că noi suntem noi iar *El* este *Celălalt*, deosebit în esenţă de ceea ce suntem noi.

Avem dreptul să ne construim mitologii personale în care categoria de alienare să dobândească această semnificaţie, dar, în realitate, aşa cum ea s-a configurat în gândirea lui Hegel şi apoi la Marx, „alienarea" avea un alt înţeles: în termeni foarte simpli (refuzând un limbaj care la Hegel este prea compromis de o întreagă sistematică şi acceptând ipoteza că o serie de definiţii conceptuale sunt traductibile chiar şi în afara sistemului), omul, acţionând, se alienează pentru faptul că se obiectivează într-o operă pe care o desăvârşeşte prin propria lui muncă, adică se alienează în universul lucrurilor şi al raporturilor sociale; el se înstrăinează pentru faptul că, construind lucruri şi raporturi, le-a construit conform unor legi de existenţă şi dezvoltare pe care el însuşi trebuie să le respecte, adaptându-li-se. Din punctul său de vedere, Marx îi reproşează lui Hegel că nu a făcut deosebirea între obiectivare (*Entäusserung*) şi alienare (*Entfremdung*): în primul caz omul devine lucru, se exprimă în natură prin muncă şi construieşte un univers în care trebuie să se angajeze; dar când mecanismul acestui univers dobân-

deşte întâietate asupra omului, care devine incapabil de a-l mai recunoaşte ca operă a lui, adică atunci când omul nu mai reuşeşte să silească lucrurile pe care le-a produs să servească propriile lui scopuri, ci, într-un anumit sens, serveşte el însuşi scopurile acestor lucruri (care se pot identifica cu scopurile altor oameni), atunci este alienat; propria sa operă îi indică ceea ce trebuie să facă, cum trebuie să se simtă, ce trebuie să devină. Această alienare va fi cu atât mai puternică cu cât, acţionat fiind, el continuă să creadă că acţionează şi acceptă situaţia în care trăieşte ca pe cea mai bună dintre lumile posibile.

Prin urmare, în timp ce obiectivarea era pentru Marx un proces pozitiv în esenţă şi inevitabil, alienarea constituie nu o situaţie de drept, ci de fapt: iar faptul, de natură istorică, se dovedea a putea fi depăşit printr-o soluţie istorică, şi anume prin comunism.

Cu alte cuvinte: pentru Marx, greşeala lui Hegel era faptul că a redus întreaga problemă a alienării la o dezvoltare a spiritului; conştiinţa se alienează în obiect şi numai recunoscându-se în acesta găseşte calea realităţii, dar în procesul de recunoaştere a obiectului conştiinţa se constituie ca ştiinţă a lui şi ştiindu-l, elimină propria condiţie de alienare în obiect, negându-l: „*Obiectivitatea* ca atare, spune Marx despre Hegel, este considerată ca o relaţie *înstrăinată* a omului, ca o relaţie care nu corespunde *esenţei umane*, adică conştiinţei de sine. De aceea *reînsuşirea* esenţei obiectuale a omului, produsă ca ceva străin, sub determinarea înstrăinării, nu are numai semnificaţia suprimării înstrăinării, ci şi pe aceea a suprimării obiectivităţii, cu alte cuvinte, omul este considerat drept o fiinţă *non-obiectuală, spirituală*."[1] Reintegrarea fiinţei alienate şi obiectivate sau suprimarea obiectivităţii în condiţii de alienare... are de asemenea, sau, poate, în primul rând, pentru Hegel, înţelesul de a elimina obiectivitatea, pentru că ceea ce se opune alienării nu este caracterul determinat al obiectului, ci caracterul obiectiv

1. *Manuscrise economico-filozofice din 1844, Critica dialecticii hegeliene...*, în K. Marx şi F. Engels, *Scrieri din tinereţe*, Editura Politică, Bucureşti, 1968, p. 614. Din aceeaşi lucrare sunt extrase şi citatele care urmează mai jos.

pe care el îl are pentru conştiinţă. Prin urmare, conştiinţa, în constituirea ei ca autoconştiinţă, nu ar avea luciditatea să elimine condiţia de alienare în obiect, ci, într-o dorinţă furioasă de absolut, ar distruge obiectul şi ar soluţiona problema refugiindu-se în ea însăşi. Înţelegându-l pe Hegel în acest fel, Marx trebuia, evident, să reacţioneze: obiectul creat de activitatea umană, realitatea naturală, realitatea tehnicii şi a raporturilor sociale există, meritul lui Hegel este de a fi definit importanţa şi funcţia muncii omeneşti şi, deci, obiectul pe care munca l-a creat nu este renegat prin aceea că devenim autoconştienţi şi conştienţi de libertatea pe care trebuie să o dobândim faţă de el. Deci munca nu trebuie considerată o activitate a spiritului (în aşa fel încât opoziţia între conştiinţă şi obiectul cunoaşterii ei să se poată dizolva într-un simplu joc ideal de negaţii şi intervertiri), ci ca un produs al omului care îşi exterioriza forţele şi care în acest moment trebuie să încheie în mod concret socotelile cu ceea ce a creat. Dacă atunci omul trebuie „să-şi redobândească propria esenţă alienată" nu va putea suprima (în cadrul unei dialectici spirituale) obiectul, ci va trebui să acţioneze în mod practic pentru a suprima alienarea, adică pentru a schimba condiţiile în cadrul cărora între el şi obiectul pe care el însuşi l-a creat s-a produs o sciziune dureroasă şi revoltătoare.

Această sciziune este de natură economică şi socială: existenţa proprietăţii private face ca munca omului să se concretizeze într-un obiect independent de producătorul său, astfel încât producătorul se epuizează pe măsură ce produce noi obiecte. Nu este cazul să repetăm aici felul în care se ajunge la această situaţie: muncitorul depinde de lucrurile pe care le creează, cade în puterea banului în care se întruchipează acestea, cu cât produce mai mult cu atât mai mult devine o marfă de acelaşi ordin cu lucrurile pe care le produce: „el nu mai este ceea ce este produsul muncii lui; atunci, cu cât este mai mare acest produs, cu atât mai mic este el".

Soluţia: un regim de producţie colectivă în care muncind în mod conştient, nu pentru alţii, ci pentru sine şi pentru semenii săi, omul să simtă ceea ce face ca pe o operă proprie şi să devină capabil să i se integreze.

Dar pentru ce confundase Hegel cu atâta uşurinţă obiectivarea cu alienarea, cum îi reproşează Marx?

Astăzi, documentaţi mai bine de o întreagă dezvoltare istorică, de permeabilitatea acelei realităţi industriale care în vremea lui Marx se găsea la cu totul alt nivel de dezvoltare, după ce am aprofundat meditaţia asupra noţiunii de alienare, suntem tentaţi să revedem întreaga problemă. Vom putea afirma, poate, atunci că Hegel nu deosebise cele două forme de alienare pentru că, într-adevăr, de îndată ce omul se obiectivează în universul operelor pe care le-a creat, al naturii pe care a transformat-o, se creează un fel de tensiune de neînlăturat ai cărei poli sunt pe de o parte dominaţia *obiectului* şi *asupra* obiectului, iar pe de alta pierderea totală *în* obiect, capitularea în faţa lui, într-un echilibru care poate fi numai dialectic, făcut, adică, dintr-o luptă continuă, dintr-o negare a ceea ce se afirmă şi dintr-o afirmare a ceea ce se neagă. Se conturează astfel analizele raportului de alienare văzut ca alcătuind orice relaţie a noastră cu Ceilalţi şi cu lucrurile, în dragoste, în convieţuirea socială, în structura industrială.[1] Problema alienării ar deveni atunci, dacă am vrea să acceptăm un limbaj de tip hegelian – cel puţin metaforic –, „problema autoconştiinţei umane care, incapabilă să se gândească ca un *cogito* separat, se găseşte numai în universul pe care îl construieşte, în celelalte euri pe care le recunoaşte şi pe care uneori le contestă. Dar acest mod de a se regăsi în altul, această obiectivare este întotdeauna mai mult sau mai puţin o alienare, o *pierdere de sine şi în acelaşi timp un fel de a se regăsi.*"[2] Dar oricine vede că în acest caz interpretarea lui Hegel este înţeleasă într-un sens mult mai concret decât la Marx, înţeleasă de o cultură care a devenit capabilă să îl citească pe Hegel prin intermediul gândirii lui Marx.

1. De acest tip este cercetarea lui André Gorz, *Per una teoria dell'ali nazione*, în *La morale della storia*, Il Saggiatore, Milano, 1960.

2. *Cf.* I. Hyppolite, *Études sur Marx et Hegel*, Rivière, Paris, 1955. Ca şi eseul lui Gorz, acesta este un exemplu tipic de extindere a sferei noţiunii de „alienare" (făcută în urma unei noi lecturi a lui Hegel), prin care posibilitatea alienării rămâne un risc veşnic în oricare tip de societate, chiar după ce au fost modificate unele condiţii obiective în care Marx identificase cauza alienării.

În acest moment ar fi însă echivoc ca, după ce l-am interpretat pe Hegel prin Marx, să trecem peste acesta pentru a reveni la Hegel. Ar fi echivoc să spun: pentru că alienarea apare ca o situație permanentă și constituie raportul meu cu obiectele și cu natura, este inutil să programez o eliminare a ei, ceea ce înseamnă să accept condiționarea ei, dat fiind că ea apare ca o „situație existențială" (expresia, știm bine, este ambiguă întrucât este plină de o anumită ereditate după care, dacă o situație aparține structurii existenței, un anumit existențialism negativ ne învață că nu are rost să ne străduim să o depășim și că orice gest pe care l-am face pentru a o înlătura ne-ar readuce în ea).

Dar discuția trebuie orientată în alt sens. Tipul de alienare de care vorbește Marx este, pe de o parte, cel de care se ocupă economia politică, adică acela care decurge din felul în care o societate bazată pe proprietatea privată utilizează obiectul produs de muncitor (în care el produce bunuri pentru alții, în care producând frumusețe se urâțește și producând mașini devine mașină); pe de altă parte, este alienarea inerentă raportului de producție însuși – ce precede utilizarea produsului – pe care muncitorul îl întreține fără să recunoască în această muncă un scop, ci un simplu mijloc la care este constrâns pentru a supraviețui, și în care acționează mortificat și sacrificat, nerecunoscându-se în el (de vreme ce nu numai produsul, dar nici chiar munca de producere nu îi mai aparține lui, ci altora).

Întrucât aceste două tipuri de alienare sunt consecința existenței unei anumite societăți, ne putem gândi, pe linia cercetării marxiste, că o transformare a raporturilor sociale elimină acest tip de alienare (și că eliminarea ei constituie țelul unei concepții politice revoluționare riguroase).

Dar, dacă o transformare a raporturilor sociale duce la o eliberare a omului de acest tip de supunere (restituindu-i nu numai obiectul pe care îl produce, ci însăși munca de producere, îndeplinită pentru el și pentru colectivitate și deci simțită ca obiect și scop al său propriu) se menține – aici referirea la Hegel îmbogățește înțelegerea noastră fără a exclude, prin aceasta, înțelegeri succesive – continua tensiune proprie unei

alienări în obiect, prin faptul însuşi că eu l-am produs şi că el ameninţă întotdeauna *să mă acţioneze.* Acest tip de alienare poate fi considerat – dacă termenul nu ar provoca confuzii – o structură a existenţei, sau, dacă vreţi, problema ce se pune subiectului de îndată ce acesta produce un obiect şi se îndreaptă spre el într-un act de intenţie, pentru a-l întrebuinţa sau pur şi simplu pentru a-l considera. De acest tip de alienare care decurge din oricare act de obiectivare am vrea să ne ocupăm aici, convinşi fiind că această problemă se remarcă prin aspecte proprii şi constituie problema raportului oricărei fiinţe umane cu universul lucrurilor care o înconjoară – chiar dacă suntem îndreptăţiţi să gândim că într-o societate în care a fost eliminată alienarea tradiţională, această problemă poate fi abordată cu mai multă libertate şi luciditate, mai lipsit de echivocuri şi poate constitui ţelul unic al unei angajări morale, deosebit de dramatică şi captivantă.[1]

Înţeleasă astfel alienarea devine însă ceva care poate fi rezolvat şi anume printr-o luare de conştiinţă şi printr-o acţiune, *dar niciodată rezolvată în mod definitiv.* Dacă un raport care alienează este şi acela dintre două persoane care se iubesc, fiecare reducându-se la reprezentarea pe care celălalt o dă despre el şi însuşindu-şi-o, atunci nu vom putea prevedea o civilizaţie în care folosirea în comun a mijloacelor de producţie să poată elimina complet din dialectica vieţii şi a raporturilor umane pericolul alienării.

1. Ni se pare că Marx întrevede posibilitatea permanenţei unei dialectici după ce a fost eliminată alienarea „economică": pentru ca să se ajungă la socialism ca autoconştiinţă pozitivă a omului şi la o viaţă reală ca realitate pozitivă, comunismul a trebuit să mijlocească acest moment prin suprimarea religiei şi a proprietăţii private, dar tocmai pentru că era negare a negaţiei, el s-a tradus în afirmaţie, devenind „momentul *real,* necesar al emancipării şi recâştigării omului. *Comunismul* este forma necesară şi principiul dinamic al viitorului apropiat. Dar comunismul ca atare nu este scopul dezvoltării umane, nu este forma societăţii omeneşti" (*Manuscrise economico-filozofice din 1844. Proprietate privată şi comunism,* în *op. cit.,* pag. 585). Ni se pare că putem citi aceste pagini tocmai în sensul pe care îl propunem mai sus: este posibilă o acţiune revoluţionară care, modificând structurile sociale, să elimine alienarea economică; şi în acest moment au fost puse bazele pentru o muncă de eliberare care va trebui să se dezvolte şi împotriva celorlalte forme de alienare în obiect.

Este limpede că în acest punct categoria alienării nu mai defineşte doar o formă de relaţie între indivizi bazată pe o anumită structură a societăţii, ci o întreagă serie de raporturi stabilite între oameni, între om şi obiecte, între om şi instituţii, între om şi convenţii sociale, între om şi universul mitului, între om şi limbaj. Ea va folosi nu numai la explicarea unei forme de raport obiectiv cu o situaţie exterioară care poate în consecinţă să influenţeze într-atât comportările noastre încât să devină fenomen psihologic, dar va trebui considerată şi ca formă de comportament psihologic, adesea fiziologic, care antrenează în aşa măsură personalitatea noastră încât se traduce mai apoi în raport obiectiv extern, în relaţie socială.

Alienarea va fi concepută, deci, ca un fenomen care, pe de o parte şi în anumite împrejurări, merge de la structura grupului uman căruia îi aparţinea până în cel mai intim şi mai greu de verificat comportament psihic al nostru, iar în alte împrejurări merge de la cel mai intim şi mai greu verificabil dintre comportamentele noastre psihice până la structura grupului uman căruia îi aparţinem. În acest fel, noi, prin simplul fapt că trăim muncind, producând lucruri şi intrând în relaţie cu alţii suntem *în* alienare.

Fără scăpare? Nu, pur şi simplu fără posibilitatea de a anula acest pol negativ: azvârliţi în vâltoarea unei tensiuni care trebuie rezolvată. De aceea, de fiecare dată când încercăm să descriem o situaţie care alienează, exact în momentul în care credem că am identificat-o, descoperim că nu cunoaştem mijlocul de a ieşi din ea, şi orice soluţie nu face decât să propună din nou problema, fie chiar şi la alt nivel. Această situaţie pe care într-un moment de pesimism am putea-o considera iremediabil paradoxală, înclinând astfel să recunoaştem o anumită „absurditate" fundamentală a vieţii – este, de fapt, pur şi simplu *dialectică:* adică, nu poate fi rezolvată eliminând pur şi simplu unul din polii ei. Iar *absurdul* nu este altceva decât situaţia dialectică văzută de un masochist.[1]

1. Deci, să propunem din nou problema cu bună credinţă, pentru a încerca să o înţelegem în mod clar: sunt, în fond, termenii în care încerca să o pună Gianni Scalia în eseul *Dalla natura all'industria* (*Menabó*, nr. 4), când se întreba: „ne dăm oare seama că o interpretare a marxismului, restrictivă şi

Noi producem maşina; maşina ne oprimă cu o realitate inumană şi poate face neplăcut raportul nostru cu ea, raportul pe care îl avem cu universul datorită ei. *Industrial design* pare să rezolve problema: contopeşte frumosul cu utilul şi ne restituie o maşină umanizată, pe măsura omului. Un tel, un cuţit, o maşină de scris care îşi exprimă posibilităţile de întrebuinţare într-o serie de raporturi plăcute, care îndeamnă mâna să le atingă, să le mângâie, să le folosească – iată o soluţie. Omul se integrează armonios propriei funcţii şi instrumentului care o permite. Dar acestei soluţii optimiste i se opune conştiinţa prudentă a moralistului şi a criticului de moravuri: realitatea industrială maschează opresiunea pe care o exercită asupra noastră şi ne îndeamnă să renunţăm la memorie, camuflând capitularea noastră în faţa maşinii care ne acţionează, făcându-ne să simţim ca plăcut un raport care în realitate ne epuizează şi ne transformă în sclavi. Să căutăm deci o altă soluţie. Pentru a le aminti semenilor mei că manipulând maşina de scris depun o muncă ce nu le va aparţine şi care deci îi va face sclavi, va trebui deci să construiesc maşini greu de mânuit, cu muchii ascuţite, respingătoare când sunt întrebuinţate, în stare să provoace celui care le mânuieşte o suferinţă salutară? Ideea este aproape bolnă-

anacronică, cu intenţiile el de economicism, de devalorizare deterministă sau de supraevaluare «umanistă» a structurilor, de practică îndărătnică a unei istoriografii a «factorilor» (de tradiţie deopotrivă pozitivistă şi idealistă), de delimitare inacceptabilă a unei teorii a alienării în termenii alienării economice, etc. ne-a făcut să pierdem din vedere extinderea, complicarea, «totalizarea» noţiunii de industrie ca un complex constitutiv structural şi ideologic, economic şi existenţial?" (p. 96). Ni se pare că întrevedem, în continuarea discuţiei lui Scalia, o convingere de acest fel: că dincolo de contradicţiile dintre o societate capitalistă şi una colectivistă, se prezintă astăzi, în toate cazurile, realitatea unei *societăţi industriale* care pune probleme de un fel nou (pe planul alienării); oricare ar fi structura economică a acestei societăţi, ea, din punct de vedere tehnic, este *industrială*. Desigur, nu trebuie să evităm de a prevedea concluzia care poate decurge dintr-o astfel de distincţie. Sociologi ca Raymond Aron propun această distincţie tocmai pentru a goli de înţeles, într-o oarecare măsură, opoziţia între capitalism şi colectivism, dar este tot atât de sigur că noţiunea de societate industrială este, în orice caz, valabilă şi trebuie avută în vedere şi atunci când distincţia clasică între cele două tipuri de economie îşi menţine întreaga actualitate. De aceea, în paginile care urmează, exemplele de alienare pe care le vom analiza nu întâmplător sunt marcate de fenomene care au loc într-o societate industrială.

vicioasă şi, fără îndoială, reprezintă visul unui nebun. Să ne închipuim că aceste obiecte sunt mânuite de persoane care nu mai lucrează pentru o forţă străină, ci pentru ei înşişi şi în folosul comun. Este normal atunci ca obiectele să exprime o integrare armonică între formă şi funcţie? Câtuşi de puţin. În acest caz aceste persoane ar fi în mod fatal târâte să lucreze hipnotic, nu atât absorbite de folosul comun, cât mai ales captivate imediat de puterea de fascinaţie a obiectului, de acea atracţie exercitată de acesta care îi îndeamnă să se uite pe sine, exercitând funcţia, în instrumentul în care funcţia se integrează cu atâta uşurinţă. Ultimul model de caroserie de automobil constituie astăzi o imagine mitică capabilă să abată întreaga noastră energie morală şi să ne facă să ne pierdem în satisfacţia unei posesii care reprezintă un succedaneu; dacă am proiecta o societate colectivistă şi planificată în care se munceşte pentru a înzestra pe fiecare cetăţean cu un automobil de ultimul tip, soluţia finală va fi aceeaşi, prin contemplare-întrebuinţare a unei forme care, integrând experienţa noastră de angajare, abate şi calmează toate energiile noastre, îndemnându-ne să renunţăm la tensiunea aspiraţiei către alte ţeluri.

Să reţinem: aceasta este alienare, dar într-o formă de neînlăturat. Desigur, visul unei societăţi mai umane este visul unei societăţi în care toţi să lucreze de comun acord pentru a avea mai multe medicamente, mai multe cărţi şi mai multe automobile de ultimul tip, dar că în orice societate toate acestea sunt intuite ca factor de alienare iremediabilă, o dovedesc experienţele paralele ale beatnicilor de pe „ţărmul de vest" şi ale poeţilor care protestează în forme individualiste şi crepusculare.

Dar, deşi intelectualul se simte întotdeauna în mod instinctiv de partea celui care protestează fără rezerve şi fără compromisuri, este întemeiată bănuiala că greşesc beatnicii şi poate şi toţi acei poeţi crepusculari – că greşesc de drept, chiar dacă, din punct de vedere istoric, îndeplinesc o funcţie dialectică.

Într-adevăr, protestul multora dintre aceştia reduce salvarea la un fel de contemplare a propriului gol, la care ne-a îndemnat şi la noi în Italia cineva, pentru că a căuta remedii ar fi o manifestare de complicitate cu o situaţie din care nu vom ieşi acţionând. Ceea ce ne poate mântui, de fapt, este o inserare

practică şi activă în situaţie: omul munceşte, produce un univers de lucruri, se alienează în mod fatal prin ele, se eliberează de alienare acceptând lucrurile, angajându-se în ele, negându-le în sensul transformării, şi nu al anulării, conştient că la orice transformare va avea de înfruntat, în alţi termeni, aceeaşi situaţie dialectică ce trebuie rezolvată, acelaşi risc al capitulării în faţa realităţii transformate, noi şi concrete.

Parafrazându-l pe Hegel, omul nu poate rămâne închis în el însuşi, în templul propriei interiorităţi: trebuie să se exteriorizeze prin operă şi, făcând astfel, se alienează în ea. Dar dacă nu ar face-o şi ar rămâne să-şi cultive propria puritate şi absoluta independenţă spirituală, nu s-ar salva, s-ar anula. Deci, nu învingi situaţia care alienează refuzând să te expui situaţiei obiective care s-a profilat prin opera noastră, pentru că această situaţie este singura condiţie a umanităţii noastre. Există o formă a conştiinţei care refuză această recunoaştere, este Sufletul Frumos. Dar ce se întâmplă cu Sufletul Frumos?

„Limpezită la această puritate, conştiinţa este în forma ei cea mai săracă... Îi lipseşte forţa de a se exterioriza, forţa de a deveni un lucru şi de a suporta fiinţa. Conştiinţa trăieşte cu frica de a păta splendoarea interiorităţii sale prin acţiune şi prin existenţă-în-fapt; şi, spre a păstra puritatea inimii sale, ea fuge de contactul cu realitatea şi persistă în neputinţa ei îndărătnică de a renunţa la Sinele ei ascuţit până la ultima abstracţie şi de a-şi da substanţialitate, adică de a-şi transforma gândirea ei în fiinţă şi de a se încrede în diferenţa absolută. Obiectul gol pe care ea şi-l creează îl umple deci doar de conştiinţa goliciunii. [...] În puritatea acestei transparenţe a momentelor ei, ea este un nefericit aşa-zis «*suflet frumos*», care pâlpâie în sine şi dispare ca un abur fără formă ce se risipeşte în aer... Sufletul frumos, lipsit de realitate, în contradicţia dintre Sinele său pur şi necesitatea acestuia de a se exterioriza şi de a se transforma în ceva real, în *nemijlocirea* acestei opoziţii... fiind conştient de această contradicţie în neîmpăcata ei nemijlocire, este rupt până la nebunie şi se dizolvă într-o anemie nostalgică."[1]

1. G.W.F. Hegel, *Fenomenologia spiritului*, VI, C.c. (*Spiritul cert de el-însuşi; moralitatea; cugetul moral, sufletul frumos, răul şi iertarea lui*), în româneşte de Virgil Bogdan, Editura Academiei R.P.R., Bucureşti 1965, pp. 371-372 şi 377-378.

2. Să observăm că alternativa dialectică a Sufletului Frumos este tocmai pierderea totală în obiect şi bucuria de a te pierde în el. Există oare vreun mijloc de salvare între aceste două forme de autodistrugere?

Dacă încercăm astăzi să găsim o poziţie culturală care să propună din nou impasul sufletului frumos, ar trebui să indicăm critica societăţii de mase pe care ne-o propune Elémire Zolla: de bună seamă, critica, aşa cum o exercită el, dusă la ultimele consecinţe, fără salvare, încât neagă, o dată cu situaţia, însăşi căutarea de soluţii – căutare care ar părea un compromis înşelător. Acest tip de critică este, într-adevăr, un refuz total al situaţiei obiective (al complexului civilizaţie modernă – realitate industrială – cultură de masă – cultură de elită, care exprimă situaţia omului în societatea industrială) şi un îndemn de a te sustrage complet, pentru că nu este permisă nici o formă de acţiune comprehensivă, ci numai retragerea în contemplarea acelei *tabula rasa* pe care a făcut-o criticul, extinzând la proporţii universale propriul refuz.

Există o pagină în care Zolla spune că „gândirea nu trebuie să furnizeze reţete, trebuie să înţeleagă cum stau lucrurile" şi că „să înţelegi nu înseamnă că accepţi" (nici să arăţi – şi aici el are dreptate –, imediat şi concret, mijlocul de a ieşi din situaţia analizată); dar Zolla este în permanenţă echivoc în ceea ce priveşte natura acestei „înţelegeri". Această „înţelegere" a sa apare tocmai ca înţelegerea anihilatoare a Sufletului Frumos care, pentru a se şti pe sine şi a nu se confunda cu obiectul, îl distruge. Zolla consideră că trebuie „să înţelegi" obiectul pentru a nu te compromite prin el: adevărul este însă că pentru a înţelege obiectul trebuie mai întâi să te compromiţi. În acest punct, obiectul nu va mai fi înţeles ca ceva negat în mod absolut, dar ca ceva ce mai păstrează încă urmele scopului uman pentru care *noi* l-am produs – iar când va fi înţeles în aceşti termeni, împreună cu termenii negativi, prezenţi deopotrivă în situaţie, atunci vom constata că suntem capabili de libertate faţă de el. Cel puţin gândirea ne va fi asigurat premisele pentru o operaţie liberă şi eliberatoare. Dar este absolut necesar ca la început obiectul să nu fie simţit ca duşman şi străin, pentru că obiectul suntem noi, reflectaţi într-o operă a noastră, poartă semnul

nostru, iar să-l cunoaştem în profunzime înseamnă să cunoaştem omul care suntem noi înşine: de ce ar trebui cu orice preţ să lipsească din această operaţie de înţelegere *caritatea* şi *speranţa?*

Să dăm un exemplu: într-una din primele pagini ale romanului său *Cecilia,* Zolla descrie raportul fizic, aproape erotic, pe care protagonista îl întreţine cu propriul automobil, simţindu-i orice vibraţie în proprii ei muşchi, cunoscându-l aşa cum cunoşti un amant, participând cu propriul trup la elasticitatea şi dinamismul său. Intenţia autorului – şi impresia pe care o are cititorul după ce a citit pagina – este să dea imaginea unei alienări totale (Cecilia conduce cu picioarele goale, şi astfel cazul său individual se leagă la nivel sociologic cu cazurile limită ale pontifilor tineretului *beat,* devenind foarte tipic): antrenaţi de comentariul convingător al lui Zolla, suntem pe bună dreptate tentaţi să condamnăm în Cecilia făptura umană posedată de lucru – iar lucrul, în consecinţă, ne apare malefic (cu câteva pagini mai sus, maşinile sunt „gândaci umflaţi", „insecte lipsite până şi de vraja mortuară a carapacei aspre şi dure şi doar dureros de triste şi caraghioase"). Cecilia este, într-adevăr, exemplarul unei umanităţi alienate, dar în ce măsură raportul pe care îl întreţine cu maşina este un factor de alienare?

În realitate, fiecare dintre noi, când conduce, întreţine în mod inevitabil un raport de acest fel, fie şi în diferite grade. O condiţie eficace a conducerii este tocmai faptul ca piciorul să nu fie doar organul agent prin care comandăm mecanismul, dar şi organul de simţ care ne prelungeşte în mecanism şi ne permite să-l percepem ca pe o parte a întregului nostru: numai aşa intuim când este timpul să schimbăm viteza, să încetinim, să accelerăm, fără să avem nevoie de ajutorul abstract al tahimetrului. Numai aşa, prelungindu-ne corpul prin maşină, lărgind într-un anume sens raza sensibilităţii noastre, putem folosi maşina în mod uman, putem umaniza maşina acceptând să ne maşinizăm noi înşine.

Zolla ar observa că aceasta este tocmai concluzia la care vroia să ajungă, o formă de alienare într-atât de răspândită acum încât nu i se poate sustrage nimeni, nici măcar un

intelectual nutrit de cultură şi autoconştiinţă şi că, prin urmare, situaţia nu este un epifenomen care are loc în unele naturi deviate, ci pauperizarea generală şi iremediabilă a umanităţii noastre într-o civilizaţie modernă. Gândind astfel, el uită că un astfel de raport (prelungire a noastră în obiect, umanizare a obiectului datorită unei obiectivări a noastre) se stabileşte încă de la începuturile istoriei, când un strămoş de-al nostru a inventat unealta de silex şi a construit-o în aşa fel încât cu feţele ei să adere la palma mâinii, să transmită mâinii vibraţiile ei în timpul întrebuinţării, să prelungească sensibilitatea mâinii, să devină mână în măsura în care mâna devenea unealta de silex. Faptul de a extinde suprafaţa propriei corporalităţi (şi de a-i modifica astfel dimensiunile originare, naturale) a fost de la începuturi condiţia lui *homo faber*, prin urmare, a Omului. Să consideri această situaţie o degradare a naturii umane presupune o binecunoscută metafizică, anume că, pe de o parte există natura, iar pe de altă parte, omul; şi înseamnă să nu accepţi ideea că natura trăieşte în măsura în care este lucrată de om, definită de om, prelungită şi modificată de om – şi că omul există doar în măsura în care reprezintă o formă particulară de manifestare a naturii, o formă de manifestare activă şi transformatoare care tocmai prin acţiunea asupra mediului şi prin definirea lui, şi numai în această măsură, se deosebeşte de el şi capătă dreptul de a spune „eu".

Între Cecilia şi inventatorul uneltei de silex există doar o diferenţă de complexitate a actului, dar structura comportamentului lor este analoagă. Cecilia corespunde unui om din epoca de piatră care, luând în mână unealta de silex, este cuprins de o frenezie a întrebuinţării şi loveşte cu unealta nucile pe care le-a cules, pământul pe care se află îngenuncheat, cu un gest sălbatic al operaţiei, abandonându-i-se şi uitând motivul pentru care a apucat obiectul (aşa după cum, în unele manifestări orgiastice, toboşarul nu mai bate el toba, ci este bătut de aceasta).

Există deci o limită *ante quem* în care a te lăsa posedat de automobil este un indiciu de sănătate şi singurul mod de a poseda cu adevărat automobilul: să nu intuieşti că această limită există

şi este posibilă înseamnă să nu înţelegi obiectul şi deci să-l distrugi. Este ceea ce face Sufletul Frumos, dar prin această negaţie se dizolvă. Există apoi limita *post quem*: aici începe zona morbidităţii. Există un fel de a înţelege obiectul, experienţa de care dispunem, întrebuinţarea lui care, în optimismul ei pur, riscă să ne facă să uităm prezenţa limitei, primejdia permanentă a alienării. Dacă ar trebui să indicăm (dând ca exemplu una dintre manifestările lui cele mai respectabile) polul opus celui al refuzului sufletului frumos, ar trebui să amintim numele lui Dewey.

El a creat o filozofie a integrării între om şi natură care postulează ca ţel maxim de viaţă realizarea unei experienţe, o situaţie în care individul, acţiunea pe care o îndeplineşte, mediul în care îndeplineşte acţiunea şi instrumentul eventual cu care o execută, se integrează în aşa măsură încât, dacă integrarea este percepută în toată plenitudinea ei, procură o senzaţie de omenie şi de împlinire. O asemenea formă de integrare are toate aspectele unei situaţii pozitive (şi într-adevăr poate fi înţeleasă ca model tipic al unui consum estetic), dar poate să definească şi o condiţie de alienare totală, acceptată şi chiar savurată tocmai pentru caracteristicile ei negative. „Orice experienţă este rezultatul interacţiunii dintre o fiinţă vie şi un aspect oarecare al universului în care trăieşte. Un om face ceva: ridică, să zicem, o piatră. În consecinţă, se supune la ceva, suportă ceva: greutatea, efortul, structura suprafeţei ridicate. Proprietăţile astfel experimentate determină o acţiune ulterioară. Piatra este prea grea şi prea colţuroasă, nu îndeajuns de tare; sau proprietăţile descoperite prin experienţă arată că este potrivită pentru întrebuinţarea căreia omul vrea să o sortească. Procesul continuă până când se manifestă o adaptare reciprocă a individului şi a obiectului, iar acea experienţă particulară ajunge la o concluzie... Interacţiunea dintre cei doi constituie noua experienţă, iar concluzia care o completează înseamnă stabilirea unei profunde armonii."[1]

Nu e greu să pricepem că (cel puţin în termenii în care este formulată) noţiunea deweyană de experienţă, valabilă pentru a defini raportul nostru cu lucrurile, fiind dominată, totuşi, de

1. Dewey, *L'arte come esperienza*, tr. it. C. Maltese, La Nuova Italia, Florenţa, 1951, p. 55.

un optimism care exclude bănuiala că obiectul trebuie negat sau refuzat, devine o noțiune care ar putea foarte bine să definească în termeni de absolută pozitivitate raportul tipic de alienare, acela dintre Cecilia şi automobil. Cu alte cuvinte, neexistând la Dewey bănuiala tragică că raportul cu obiectul ar putea eşua tocmai pentru că *reuşeşte prea bine,* experiența eşuează (rămâne *non-experiență)* numai atunci când între mine şi obiect (mediu, situație) rămâne o polaritate nesoluționată prin integrare; dar când are loc integrarea, atunci experiența se realizează şi nu poate fi decât pozitivă. Astfel, raportul Ceciliei cu automobilul său ar fi „bun" pentru simplul motiv că, privit ca raport, se rezolvă într-o integrare absolută şi este trăit cu plăcere pentru armonia pe care o manifestă şi în care se rezolvă toate polaritățile originare.

Am identificat, prin urmare, două atitudini, ambele extreme, în fața posibilității repetate şi ineliminabile de alienare prevăzută în fiecare raport al nostru cu lucrurile şi cu ceilalți: atitudinea pesimistă care distruge obiectul (îl refuză ca fiind rău) de teama riscului, şi atitudinea optimistă, care face din integrarea obiectului singurul rezultat pozitiv al raportului.

Disponibilitatea față de univers, proprie celei de a doua atitudini, este fundamentală pentru ca să ne putem angaja în univers şi ca să acționăm în el; fiorul de neîncredere în fiecare rezultat al raporturilor noastre cu lumea, conştiința că adaptarea noastră se poate reduce la un eşec tragic este la fel de esențială pentru sănătatea raportului.

Zolla are dreptate când spune că gândirii nu îi revine misiunea de a propune soluții, ci numai aceea de a încerca să înțeleagă situația. Este de ajuns însă, răspundem, ca înțelegerea să aibă bogăția unei definiții dialectice: pentru că tocmai în faptul de a pune în lumină polii opuşi ai problemei, ea poate da un plus de claritate inițiativelor viitoare.

În cazul raportului meu cu automobilul, va fi de ajuns ca masa proiectelor mele operative să fie de aşa natură şi într-atât de complexă încât să aibă întotdeauna întâietatea asupra fascinației pe care o poate exercita asupra sensibilității mele armonia biologică a raportului de integrare cu maşina. În măsura în care „ştiu" ce voi face cu maşina, pentru că încerc

să o conduc repede şi bine, în măsura în care ceea ce voi face mă „priveşte", voi fi întotdeauna liber să mă sustrag farmecului maşinii, iar intervalul de timp în care ea „mă conduce", în echilibrul zilei mele, se va insera într-o proporţie normală pentru că în perioada în care maşina, căreia mă abandonez integral, mă conduce, rutina mecanică a semafoarelor şi a intersecţiilor nu mă va absorbi complet, ci va constitui un fel de fond ritmic – ca şi respiraţia şi mişcările reflexe ale piciorului care merge singur – al desfăşurării gândurilor şi intenţiilor mele (lăsând la o parte faptul că şi aici se va insera o dialectică: pentru că, într-o anumită măsură, adecvarea mea mecanică la maşină va sugera însuşi cursul gândurilor mele; dar şi cursul gândurilor mele va influenţa atitudinea faţă de maşină, declanşarea unei intuiţii se va traduce într-o declanşare musculară, în variaţia presiunii piciorului pe accelerator şi deci în variaţie a ritmului obişnuit şi hipnotic care putea să facă din mine un simplu instrument al maşinii; dar despre această influenţă reciprocă a psihicului asupra fiziologicului a spus atâtea lucruri Joyce descriind jocul de alternative fizio-psihologice al lui Bloom aflat în toaleta casei lui, în timp ce elimină şi citeşte ziarul...)

De asemenea, pe planul acţiunii practice, după ce am devenit conştient de polaritate, voi putea să elaborez atâtea alte subterfugii „ascetice" pentru a-mi salva libertatea chiar riscând prin obiect: ultimul şi cel mai banal (în aparenţă) dintre acestea ar putea fi, într-o anumită măsură, să nu tratez bine maşina, să o ţin murdară şi neîngrijită, să nu respect întru totul cerinţele motorului, tocmai pentru a face ca raportul meu cu ea să nu fie niciodată complet integrat. Aceasta ar însemna să eludezi *Entfremdung* prin *Verfremdung*, să evit alienarea printr-o tehnică de înstrăinare – aşa cum Brecht, pentru ca spectatorul să se sustragă eventualei hipnoze a evenimentelor reprezentate, cere să fie lăsată lumina aprinsă în sală şi publicului să i se permită să fumeze.

După ce am lămurit aceste premise, multe operaţii îşi schimbă semnul. De exemplu, acele versuri ale lui Cendrars care îi păreau lui Zolla un exemplu tragic de gust macabru:

Toutes les femmes que j'ai rencontrées se dressent aux horizons
Avec les gestes et les regards tristes des sémaphores sous la pluie.

vor putea apărea drept ceea ce sunt: încercarea poetică de a relua în termeni umani un element al peisajului urban care riscă să ne rămână străin; să nu reduci semaforul la mecanismul cotidian care ne dirijează mersul, ştiind să-l priveşti într-un fel prin care să poată dobândi pregnanţă de simbol, să înveţi să vorbeşti despre propriul univers sentimental fără să-l exprimi în imagini care au fost consumate de maniera poetică, ci exprimând emoţia printr-o nouă imagine, încercând să obişnuieşti imaginaţia cu noi reflexe.

În sfârşit: o încercare de a cunoaşte obiectul, de a-l înţelege, de a vedea ce spaţiu va putea ocupa în viaţa noastră de oameni şi, după ce l-am înţeles, de a şti să-l supunem unei întrebuinţări personale, aceleia metaforice, în loc să ne supunem în mod exclusiv lui. Macabrul care îl impresiona pe Zolla nu constă în referirea la semafor; constă în sentimentul disperat al propriilor iubiri spulberate trăit de Cendrars şi care se pare că nu i-au lăsat în suflet decât dezolare şi regret. Dar acestea sunt problemele lui. Poezia şi-a îndeplinit operaţia de recuperare şi ne-a oferit posibilitatea unui nou peisaj.

Ar trebui să ne întrebăm acum pentru ce este resimţită ca factor de alienare situaţia automobilistului şi nu şi aceea a primitivului care mânuieşte unealta de silex; de ce pare inumană întrebuinţarea poetică a semaforului şi nu a părut niciodată inumană întrebuinţarea poetică a scutului lui Ahile (al cărui proces „industrial" – oroare – este descris cu o mulţime de amănunte siderurgice care ar fi trebuit să-l scandalizeze pe intelectualul epocii homerice)? De ce, în sfârşit, este considerat sursă de alienare raportul de simbioză cu automobilul şi nu se bănuieşte acelaşi lucru despre simbioza cavalerului cu propriul cal, simbioză care are aceleaşi caracteristici de integrare complexă, o prelungire a corporalităţii omului în cea a animalului?

Evident, pentru că într-o civilizaţie tehnologică prevalenţa şi complexitatea obiectului, capacităţile lui de iniţiativă independentă, chiar în faţa omului care acţionează, s-au extins într-atât încât vădesc o situaţie endemică, şi fac să devină periculos

ceea ce mai înainte era numai un factor de perturbare; şi, de asemenea, pentru că obiectele, luând forme tot mai puţin antropomorfe, contribuie la a fi percepute ca străine. Mai mult decât aceasta, evident: pentru primitivul care manevrează unealta de silex, obiectul se situează într-un raport imediat, în care riscul integrării este între cel care manevrează şi obiectul manevrat. Cu automobilul se stabileşte un raport mai complex: automobilul nu mă alienează doar în el însuşi, ci într-un complex de norme de circulaţie, într-o inevitabilă întrecere de prestigiu (ambiţia de a avea ultimul model, cu toate accesoriile, şi capabil de performanţe superioare), mă alienează într-o piaţă, într-un univers al concurenţei în care trebuie să mă pierd pentru a ajunge în stare să dobândesc automobilul. Este evident deci că, dacă alienarea este o posibilitate recurentă a existenţei umane la orice nivel, ea a dobândit o importanţă şi un profil cu totul aparte în societatea industrială modernă, aşa cum întrevăzuse, la nivelul raporturilor economice, Marx.

Din cele spuse până aici rezultă că este tot atât de adevărat că această condiţie a societăţii moderne constituie de fapt noua condiţie în care suntem chemaţi să trăim, oricare ar fi tipul de societate pe care reuşim să-l făurim prin acţiunea noastră de transformare. Pentru omul modern, alienarea, ca şi lipsa de gravitaţie pentru astronaut, constituie o condiţie, o condiţie în care trebuie să înveţi să te mişti şi să stabileşti noile posibilităţi de autonomie, sensurile de libertate posibile. Să trăieşti în situaţia de alienare, nu înseamnă, totuşi, să trăieşti acceptând alienarea, ci să trăieşti acceptând o serie de raporturi permanent puse în discuţie, supuse verificării de o *intentio secunda* care să ne permită să le vedem în profunzime, să le denunţăm posibilităţile paralizante; raporturi *care trebuie să fie acţionate* demistificându-le permanent, fără ca aceasta să însemne voinţă de a le anula.

Constatarea căreia nu ne putem sustrage este că e imposibil a trăi – şi nici nu ar fi nimerit să o facem – fără pedalele acceleratorului şi poate suntem incapabili să iubim fără să ne gândim la semafoare. Unii cred că se mai poate vorbi încă de iubire evitând referirea la semafoare: sunt autorii de cantonete compuse pentru Claudio Villa. Aceştia par să se sustragă rea-

lității inumane a mașinii: universul lor este definit de noțiunile foarte umane „inimă", „iubire", și „mamă". Dar moralistul priceput știe astăzi ce se ascunde îndărătul acestor *flatus vocis*: un univers de valori fosilizate, întrebuințate în scop de mistificare. Textierul, acceptând anumite expresii lingvistice, s-a alienat și își alienează publicul prin ceva care se reflectă în formele uzate ale limbajului.[1]

3. Cu această din urmă referire discuția noastră s-a deplasat din planul raporturilor directe, reale, cu o situație anumită, în acela al formelor prin care organizăm discuția noastră asupra situației. În ce termeni se pune problematica alienării în domeniul formelor artei sau ale pseudoartei?

În acest plan, discuția – întrucât am hotărât să ne însușim noțiunea de alienare în sensul ei cel mai larg – se poate duce în două sensuri, diferite, dar convergente.

Se poate vorbi mai întâi de o alienare proprie chiar sistemelor formale care ar putea fi considerate mult mai potrivit drept o dialectică de invenție și manieră, de libertate și necesitate a regulilor de creație. Să dăm un exemplu, inventarea rimei.

O dată cu inventarea rimei se stabilesc formule și convenții stilistice, nu din spirit de autoconstrângere, ci pentru că este recunoscut faptul că numai disciplina stimulează invenția, precum și pentru că această formă de organizare a sunetelor pare mai plăcută urechii. Din momentul în care convenția a fost elaborată, poetul nu mai este prizonier al expansivității lui

1. Am vrea să prevenim obiecția filologilor: este adevărat, Claudio Villa a scris un cântec intitulat *Binario*. Dar banalitatea produsului (care încearcă totuși soluții metaforice deosebite de repertoriul obișnuit) arată tocmai cu câtă ușurință se pot pietrifica, de îndată ce sunt introduse într-un circuit de consum, chiar și noile imagini, precum și conștiința noii realități tradusă în imagini. Metafora trenului este consumată de mai bine de un veac. Firește, este vorba întotdeauna de genialitate. *Transiberiana* lui Cendrars înseamnă ceva mai mult decât șinele de tren din cantoneta lui Villa, iar Montale în *Addio, fischi nel buio, cenni, tosse*, ne restituie trenul ca situație poetică pură. Cât privește cantoneta, întrebuințarea cuvintelor „consumate" este nu numai inevitabilă, dar și intenționată: nu putem să nu amintim analiza acută a cantonetei ca expresie a unei conștiințe încărcate întreprinsă (într-o lucrare colectivă care abordează problema din punct de vedere muzicologic, politic, psihanalitic și istoric) de Michele L. Straniero, Sergio Liberovici, Emilio Jona și Giorgio De Maria (*Le canzoni della cattiva coscienza*, Milano, Bompiani, 1964).

riscante şi al emotivităţii lui: regulile rimei îl constrâng pe de o parte, dar pe de altă parte îl eliberează, tot aşa cum glezniera îl fereşte pe alergător de pericolul de a-şi luxa piciorul. Totuşi, din momentul când a fost adoptată, convenţia ne alienează prin ea însăşi: versul care urmează este sugerat de natura celui dinaintea lui, potrivit legilor rimei. Cu cât practica se înrădăcinează, cu atât mai mult îmi sugerează exemple de mare libertate creatoare, cu atât mai mult mă claustrează; obişnuinţa rimei dă naştere dicţionarului de rime care, iniţial, este repertoriul a ceea ce poate fi rimat, dar treptat devine repertoriul a ceea ce a fost rimat. La sfârşitul unei anumite perioade istorice, rima se dovedeşte tot mai mult o sursă de alienare. Exemplul tipic de alienare formală este chiar acela al textierului de cantonete despre care se spune în glumă că, din reflex condiţionat, când scrie *cuor* trebuie să scrie imediat *amor* sau cel mult *dolor*. Nu numai rima ca sistem fonetic al concordanţelor posibile îl alienează, ci şi rima ca obişnuinţă de consum, ceea ce aşteaptă o societate de consumatori de la rimă şi îi place să găsească în ea. Îl alienează pe de o parte sistemul lingvistic şi un sistem de reflexe condiţionate devenit sensibilitate publică, şi, de asemenea, un sistem de raporturi comerciale (faptul că nu poate fi vândut decât ceea ce satisface sensibilitatea publică). Dar şi marele poet este condiţionat de acest sistem, chiar dacă manifestă intenţii de totală independenţă faţă de aşteptarea publicului; probabilităţile statistice de a găsi o nouă rimă când era pusă premisa *cuor* sunt foarte reduse. În consecinţă, este redusă ori posibilitatea lui de a rima, ori tematica, restrânsă la limitele limbajului său. Cuvântul *cuore* la sfârşitul versului îi este practic interzis: rezultatul artistic cere o întrepătrundere atât de pregnantă între înţeles şi sunet, încât, de îndată ce foloseşte un sunet care riscă să se consume ca un nonsens pentru un auditoriu cu sensibilitatea narcotizată, forma pe care o alege nu mai are nici o eficacitate de comunicare. În acest moment, totuşi, poetul are posibilitatea de a căuta un limbaj neobişnuit, o posibilitate de rimă nebănuită, iar această întrebuinţare va determina tematica şi înlănţuirea ideilor sale. Încă o dată el va fi, într-un anumit sens, *acţionat* de situaţie, dar devenind conştient de această alienare a sa, îşi va face din ea instrumentele de eliberare. Ne

gândim la unele rime neașteptate ale lui Montale; ceea ce era alienare, într-o tensiune dialectică dusă până la convulsie, a produs un exemplu valoros de invenție și deci de libertate poetică. Dar rezolvând în felul acesta situația, poetul a pus bazele unei noi situații care alienează: astăzi poeții care „montalizează" ne apar drept ceea ce sunt, imitatori fără imaginație, tocmai pentru că sunt alienați printr-o obișnuință care îi acționează fără a le îngădui un gest de originalitate și libertate.

Dar acesta este un exemplu prea simplu pentru a fi lămuritor, pentru că aici dialectica invenției cu imitația se stabilește numai la nivelul unei convenții literare care poate deveni deseori periferică și poate să nu antreneze toate structurile unui limbaj. Să ne deplasăm atenția asupra unei probleme mai centrale pentru cultura contemporană.

Sistemul tonal a dominat dezvoltarea muzicii de la sfârșitul Evului Mediu până în zilele noastre: ca sistem, și mai cu seamă ca sistem *stabilit* (nimeni nu mai crede că tonalitatea este un fapt „natural"), el a îndeplinit pentru muzician aceeași funcție ca și convenția operativă „rimă". Muzicianul tonalist a compus supunându-se sistemului și luptând totuși cu el. Când simfonia se încheia triumfal reafirmând tonica, în momentul acela muzicianul lăsa ca sistemul să compună în locul lui, nu se putea sustrage convenției pe care se sprijinea; în cadrul acestei convenții, dacă era un mare muzician, el inventa feluri noi de a repropune sistemul.

La un moment dat, muzicianul simte nevoia să părăsească sistemul, ca de pildă Debussy când aplică o scară hexatonală. Îl părăsește întrucât intuiește că, fără voia lui, gramatica tonală îl obligă de acum înainte să spună lucruri pe care el nu vrea să le spună. Schönberg rupe definitiv cu sistemul și elaborează unul nou. Stravinsky, într-o anumită măsură și într-o anumită perioadă a creației lui, îl acceptă, dar în singurul mod cu putință: parodiindu-l, punându-l sub semnul întrebării chiar în momentul în care îl glorifică.

Revolta împotriva sistemului tonal însă nu privește doar dialectica invenției cu maniera; nu părăsești sistemul doar pentru că obișnuințele au devenit rigide, pentru că gama posibilităților de invenție (în înțeles strict formal) s-a epuizat; refuzi sistemul nu numai pentru că în muzică s-a ajuns la

situația în care perechea *cuor* și *amor* nu numai că a devenit o constrângere, dar nu poate fi rostită decât în mod ironic, întrucât a devenit un stereotip și s-a golit de orice capacitate de sugestie. Muzicianul refuză sistemul tonal pentru că el transpune pe planul raporturilor structurale *un mod de a vedea universul și un mod de a fi în univers.*

Se cunosc interpretările muzicii tonale ca sistem în care, fiind stabilită tonalitatea de bază, întreaga compoziție se prezintă ca un sistem de amânări și de crize provocate în mod intenționat numai cu scopul de a putea restabili, o dată cu reconfirmarea finală a tonicei, o situație de armonie și pace, cu atât mai plăcută cu cât criza a fost mai lungă și mai accentuată. Și se știe că această obișnuință de creație constituie produsul tipic al unei societăți întemeiate pe respectul unei ordini de neclintit a lucrurilor; de aceea, practicarea muzicii tonale tindea să reafirme o convingere profundă, spre care tinde o întreagă educație, atât pe planul teoretic cât și pe cel al raporturilor sociale.[1] Evident, un raport de „oglindire", stabilit în termeni atât de categorici, între structura socială și structura limbajului muzical, riscă să pară o generalizare lipsită de posibilitatea verificării; dar este tot atât de adevărat că nu întâmplător muzica tonală se afirmă în epoca modernă ca muzică a unei comunități ocazionale, cimentată de ritualul concertului, care își exercită sensibilitatea estetică la ore fixe, într-o ținută adecvată și plătește un bilet pentru a se bucura de crize și pacificări, astfel încât iese din templu cu sufletul purificat cum se cuvine și cu tensiunile potolite.

Când muzicianul intuiește criza sistemului tonal, ce intuiește mai mult sau mai puțin lucid prin prisma acestei crize? Intuiește că raporturile între sunete s-au identificat atât de mult timp cu anumite raporturi psihologice, cu un anumit fel de a vedea realitatea, încât în sufletul spectatorului, ori de câte

1. O apărare a sistemului tonal, care oferă, totuși, unele elemente discuției noastre este cea a lui Leonard Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, 1959. Pentru o interpretare istorică a semnificației tonalității (în sensul propus de noi) vezi eseul lucid al lui Henri Pousseur, *La nuova sensibilità musicale*, în *Incontri Musicali*, nr. 2; vezi, de asemenea, Niccolò Castiglione, *Il linguaggio musicale*, Milano, Ricordi, 1959.

ori este înregistrat un anumit grup de raporturi sonore, are loc în mod instinctiv o raportare la universul moral, ideologic şi social pe care acest sistem l-a confirmat vreme îndelungată. Când muzicianul efectuează o operaţie de avangardă – adică întemeiază un nou limbaj, un nou sistem de raporturi –, el organizează o formă pe care puţini sunt încă cei dispuşi să o accepte ca atare şi de aceea se sorteşte neputinţei de comunicare şi, în consecinţă, unei anumite izolări aristocratice. Totuşi, el refuză un sistem de comunicare ce poate comunica anumite lucruri, ce poate întemeia o socialitate a ascultării numai cu condiţia ca sistemul de valori pe care aceasta se sprijină să rămână neschimbat.

Muzicianul refuză să accepte sistemul tonal pentru că în el se simte alienat nu numai printr-o structură convenţională, ci şi prin întreaga morală, prin etica socială şi prin viziunea teoretică a universului, exprimate în acel sistem. În momentul în care distruge sistemul de comunicare, el se sustrage condiţiilor normale ale comunicării şi pare să acţioneze în sens antiuman; dar numai astfel procedând poate să evite de a-şi mistifica şi înşela publicul. Deci, refuzând un sistem de raporturi sonore care nu pare legat direct de o situaţie concretă, muzicianul, în mod mai mult sau mai puţin conştient, refuză de fapt o situaţie. Poate chiar să nu ştie ce anume implică alegerea lui strict muzicală, dar ea în orice caz *implică*.

Dar, refuzând o dată cu un sistem muzical şi un sistem de raporturi umane, ce anume refuză şi ce anume iniţiază muzicianul? Sistemul muzical pe care îl refuză este, în aparenţă, capabil de comunicare dar, de fapt, este *epuizat*: produce clişee, stimulează tipuri standard de reacţie. Unei anumite formule melodice nu-i mai poate corespunde o emoţie proaspătă şi plină de uimire, pentru că acel tip de comunicare muzicală nu mai impresionează pe nimeni: se ştie dinainte ceea ce urmează să se întâmple. Să vedem ce se întâmplă la ultima limită actuală a tonalităţii, cançoneta de tip San-Remo: ritmul nu ne mai rezervă nici o surpriză, este binecunoscutul *ritm* ternar; iar când versul se termină cu *cuore*, nu vom fi deloc surprinşi când vom afla că bucuria acestei inimi – *cuore* –

cuprinse de iubire – *amore* –, se va transforma în durere – *dolore* (este o situație tragică, dar nu mai emoționează pe nimeni, este răsștiută, conformă tipicului, intră în ordinea lucrurilor, până într-atât că nici nu mai dai atenție adevăratului înțeles al frazei: să aflăm că inima îndrăgostită este cuprinsă de durere este un tip de comunicare care, în zilele noastre, ne confirmă încă o dată convingerea că trăim în cea mai bună dintre lumile posibile); în ceea ce privește melodia și armonia în sine, urmând drumul fără surprize al gramaticii tonale, ele nu vor provoca în noi nici un *șoc*. Dar acest univers de raporturi umane pe care universul tonal îl reafirmă, acest univers ordonat și liniștit pe care ne obișnuisem să îl respectăm, mai este cel în care trăim? Nu, universul în care trăim este urmașul acestuia, este un univers în criză. Este în criză, pentru că ordinii cuvintelor nu îi mai corespunde o ordine a lucrurilor (cuvintele se articulează în continuare conform ordinii tradiționale, în timp ce știința ne invită să vedem lucrurile dispuse potrivit altor ordini sau de-a dreptul conform dezordinii și discontinuității); este în criză pentru că definiția sentimentelor sclerozate în expresii stereotipe și chiar în formulări etice nu corespunde realității lor efective; pentru că limbajul reproduce o structură a fenomenelor care nu mai este aceea cu care fenomenele se prezintă în descrierile noastre operative, pentru că regulile de conviețuire socială se sprijină pe formule de ordine care nu reproduc întru nimic dezechilibrul efectiv al acestor raporturi.

Deci universul nu este câtuși de puțin așa cum ar vrea să îl reproducă sistemul de limbaj pe care, pe bună dreptate, artistul de „avangardă" îl refuză, ci este scindat și deplasat, lipsit de coordonatele de altă dată, tot așa cum limbajul pe care artistul îl adoptă este lipsit de coordonate canonice.

În felul acesta, artistul care protestează împotriva formelor a realizat o dublă operație: a refuzat un sistem de forme și totuși nu l-a anulat prin refuzul său. Dar a acționat în interiorul lui (a urmat anumite tendințe de dezintegrare care se profilau ca inevitabile în el) și, deci, pentru a se sustrage acestui sistem și pentru a-l modifica, a acceptat să se alieneze parțial în el, să-i

accepte tendințele interioare; pe de altă parte, adoptând o nouă gramatică alcătuită nu atât din formule de ordine, cât mai ales dintr-un proiect permanent de dezordine, a acceptat tocmai universul în care trăiește, în situația de criză în care acesta se află. Prin urmare, încă o dată, el s-a compromis în fața lumii în care trăiește, vorbind un limbaj pe care el ca artist crede că l-a inventat, dar care de fapt îi este sugerat de situația în care se află; și totuși aceasta era singura alegere care îi rămânea de făcut, pentru că una din tendințele negative ale situației în care se află este tocmai aceea de a ignora că există o criză și de a încerca fără încetare să o redefinească potrivit acelor formule de ordine din a căror epuizare s-a născut criza. Dacă artistul ar încerca să domine dezordinea situației prezente apelând la formulele compromise o dată cu situația intrată în criză, în cazul acesta ar fi cu adevărat mistificator. Într-adevăr, chiar în momentul în care ar vorbi despre situația prezentă, ar lăsa să se creadă că există în afară de aceasta o situație ideală de pe pozițiile căreia el poate să judece situația reală; și ar întări încrederea într-un univers al ordinii exprimat de un limbaj ordonat. Astfel, în mod paradoxal, în timp ce se crede că avangarda artistică nu are legătură cu comunitatea celorlalți oameni în mijlocul cărora trăiește, și se consideră că arta tradițională menține această legătură, în realitate se întâmplă invers: deplasată la limită extremă a comunicabilității, avangarda artistică este singura capabilă să întrețină un raport de semnificare cu universul în care trăiește[1].

4. În acest punct, poate părea limpede situația artei contemporane care exercită la nivelul structurilor formale o permanentă repunere în joc a limbajului stabilizat și dobândit și a formelor de ordine consacrate de tradiție. Dacă în pictura informală și în poezie, în cinematograf și în teatru, observăm

1. Aici ne dăm seama că problema este mult mai complexă decât ar lăsa să se înțeleagă generalizarea propusă pe plan teoretic din motive de comoditate și pentru a izola o direcție a discuției. Ceea ce am definit noi – nu întâmplător exemplificând prin Schönberg, adică prin artistul care se situează la începutul unei anumite evoluții, într-un punct nodal și a cărui valabilitate și bună credință este neîndoielnică – este actul avangardei „model" prin excelență, al

afirmarea *operelor deschise*, cu structură ambiguă, subordonată unei indeterminări a rezultatelor, faptul se întâmplă pentru că în felul acesta formele se adecvează unei întregi viziuni a universului fizic şi a raporturilor psihologice propuse de disciplinele ştiinţifice contemporane şi pentru că artiştii intuiesc că nu mai pot vorbi despre acest univers în termenii formali în care putea fi definit Cosmosul Ordonat, care nu mai este al nostru. În acest punct, criticul poeticilor contemporane poate

Pre-avangardei (în care „Pre" arată nu numai o ordine cronologică, ci mai ales o ordine logică). Cu alte cuvinte, demonstraţia noastră ar fi simplă şi de necontestat dacă ar fi existat, într-un anumit moment al dezvoltării culturii, un singur act de avangardă: în realitate, însă, cultura contemporană este o „cultură a avangardelor". Cum se poate justifica, oare, o astfel de situaţie? Nu mai există deosebire între tradiţia renegată şi avangarda care instituie o ordine nouă; de fapt, fiecare avangardă neagă o altă avangardă a cărei contemporaneităţi o împiedică să fie deja tradiţie faţă de cea care o neagă. De aici provine bănuiala că dintr-un act valabil de *Pre-avangardă* s-a născut o manieră a avangardei şi că, astăzi, singurul fel de a reveni la tradiţie este să faci avangardă. Această situaţie este suspectată din felurite părţi (pentru a sintetiza situaţia într-o formulă brutală, că ar reprezenta o convertire neocapitalistă a revoltelor artistice: artistul se revoltă pentru că aşa îi cere piaţa, iar revolta lui nu mai are nici o valoare reală, pentru că se realizează în cadrul ordinii unei anumite convenţii. O bănuială de acest fel (cu toate precauţiile cuvenite) o formulează, de exemplu, două eseuri despre muzica contemporană: cronica muzicală a lui Paolo Castaldi apărută în *Almanacco Bompiani 1962* şi intervenţia lui Luigi Rognoni în numărul dedicat muzicii electronice de *La Biennale*. În realitate, la aceste întrebări se poate da un dublu răspuns (implicit, de altfel, în cele două scrieri citate): este denunţată în primul rând dialectica firească dintre invenţie şi manieră care a existat întotdeauna în istoria artei când un artist „inventează" o nouă posibilitate formală care presupune o schimbare adâncă a sensibilităţii şi a viziunii lumii, şi imediat o armată de imitatori întrebuinţează şi dezvoltă forma însuşindu-şi-o ca pe o formă goală, fără a-i surprinde implicaţiile. Tocmai pentru că are loc acest fenomen şi are loc într-un ritm tot mai accelerat într-o civilizaţie ca a noastră (în care posibilităţile de exploatare şi consum sunt, firește, mai bogate şi mai vertiginoase), iată că un gest de inovaţie (avangardă) îşi consumă atât de repede posibilităţile autentice încât, pentru a nu degenera în manieră, se simte imediat necesară renegarea ei printr-o altă invenţie. Această a doua dialectică se complică cu cea dintâi, astfel încât se împletesc inovaţiile aparente, care nu sunt altceva decât variaţii manieriste pe o temă dată, şi inovaţiile adevărate care neagă tocmai variaţiunile pe o anumită temă. Va rezulta deci că anumite forme negate de atâtea avangarde succesive păstrează o forţă mai mare decât cele noi; ceea ce se întâmplă şi atunci când suntem capabili să „recitim" acele forme în spiritul în care au fost inventate, în timp ce avangardele succesive le negau în măsura în care, sub alte aspecte, degeneraseră în manieră. După ce am stabilit aceasta, trebuie să facem o altă precizare: avangarda reprezintă,

bănui că, procedând astfel, deplasându-şi atenţia la probleme de structură, arta contemporană renunţă de a mai comenta omul şi se pierde într-o discuţie abstractă la nivelul formelor. Confuzia, uşor de demascat, a fost arătată mai sus; ceea ce ar putea părea o discuţie despre om, ar trebui să adopte astăzi formulele de ordine care erau folosite pentru a vorbi de omul din trecut. Distrugând aceste formule de ordine, arta vorbeşte, prin felul ei de a se structura, despre omul de astăzi. Dar afirmând aceasta, afirmăm un principiu estetic la care nu se cade să renunţăm, dacă vrem să urmăm această direcţie de cercetare: primul tip de exprimare a artei se realizează prin *modul de formare*, prima afirmaţie pe care arta o face cu privire la univers şi la om, aceea pe care o poate face de drept şi singura care poate avea un înţeles adevărat, o face înfăţişându-şi într-un fel anumit propriile forme, fără să rostească prin intermediul lor un complex de judecăţi cu privire la un anumit subiect. Să duci o discuţie *aparentă* despre lume povestind un „subiect" legat direct de viaţa noastră concretă, poate fi modul cel mai limpede şi, totuşi, neobservat de a evada din cadrul problemei care interesează, adică de a exprima o problematică actuală, redusă în cadrul unui sistem de comunicare legat de o altă situaţie istorică, din limitele epocii noastre şi, deci, un fel de a nu spune nimic despre noi. Să dăm un exemplu concret: într-o căr-

desigur, modul cel mai vizibil de revoltă împotriva unei situaţii constituite pentru a o răsturna şi a o „dezorganiza", dar nu este singurul mod de a lupta împotriva acestei situaţii. Există un altul, în aparenţă „interior" ordinii pe care o neagă, acela al însuşirii parodice a acestei ordini, a întrebuinţării ei ironice (aici iese în evidenţă opoziţia stabilită între Stravinsky şi Schönberg). Cu alte cuvinte, poţi combate un loc comun al expresiei, uzat şi devenit factor de alienare, disociind modalităţile de comunicare pe care se bazează, dar poţi de asemenea să-l exorcizezi, folosindu-l în mod ironic. Se profilează, deci, aici o teorie a parodiei şi a ironiei ca operaţie clandestină împotriva violenţei revoluţionare, „de piaţă", a avangardei propriu-zise. În sfârşit, a treia posibilitate – riscantă, dar demnă de luat în seamă – este însuşirea mijloacelor de expresie legate de o ordine în scopul de a le uza pentru a comunica ceva care poate, totuşi, să provoace acte de conştiinţă capabile să declanşeze, cândva, criza acestei ordini. Aceasta este posibilitatea, combătută de mulţi, de a folosi în sens critic aşa-numitele *mass-media* pentru a determina un început de trezire a conştiinţelor acolo unde actul distructiv al avangardei ar risca să fie absolut incomunicabil, iar repetat ar apărea ca o provocare aristocratică. Dar, evident, problema depăşeşte limitele acestei discuţii şi trebuie să fie amintită aici ca simplă indicaţie.

țulie ridicolă publicată mai demult în Italia, un critic american pe nume Sidney Finkelstein își propunea să explice „felul în care muzica exprimă idei": cu o naivitate pe care unii dintre noi au împărtășit-o, argumenta că Brahms a fost un muzician reacționar pentru că a imitat muzica secolului al XVIII-lea, în timp ce Ceaikovski a fost un muzician „progresist" pentru că a compus melodrame în care erau dezbătute probleme populare. Nu merită să întrebuințăm categorii estetice pentru a discuta o asemenea poziție: este de ajuns să ne gândim cât de puțin au modificat spiritul maselor de burghezi care mergeau la teatru problemele populare dezbătute de Ceaikovski în formele unui melodism plăcut și liniștitor, și ce importanță a avut, în schimb, pentru orientarea muzicii în direcții noi reîntoarcerea lui Brahms la muzica secolului anterior. Dar, lăsându-l la o parte pe Brahms, un muzician este progresist în măsura în care promovează la nivelul formelor un nou fel de a vedea lumea; în schimb, în măsura în care, asemeni lui André Chénier, fabrică versuri vechi din idei noi, furnizează schemele formale cele mai potrivite industriei *Hi Fi** pentru a comercializa gânduri și forme foarte vechi bune de consumat, cu concursul Juliei London, într-un local cu lumini tamisate și cu whisky la îndemână. Dacă la un moment dat Schönberg reușește ca în fața evenimentelor istorice să exprime întreaga indignare a unei epoci și a unei culturi față de barbaria nazistă prin opera sa *Supraviețuitorul din Varșovia*, reușește pentru că de mult, fără să știe dacă și cum ar fi vorbit despre problema omului, începuse la nivelul formelor o revoluție a raporturilor și instituise un nou fel de a vedea din punct de vedere muzical realitatea. Dacă ar fi folosit sistemul tonal compromis o dată cu o întreagă civilizație și sensibilitate, Schönberg nu ne-ar fi dat *Supraviețuitorul din Varșovia*, ci *Concertul varșovian* care este tocmai comentariul la un „subiect" aproape identic făcut cu mijloace tonale. Evident, Addinsel nu era Schönberg, și nici toate seriile dodecafonice din lume nu l-ar fi ajutat să dea ceva de valoare egală: dar nu putem reduce reușita operei la o problemă de genialitate individuală; există un fel de a porni

*. Abreviere pentru *High Fidelity* („înaltă fidelitate"), curent folosită în industria de discuri.

care condiționează întreg drumul, discursul tonal despre bombardamentele Varşoviei nu putea să nu se împotmolească într-un dramatism zaharisit, de rea-credință; tot aşa după cum de rea-credință este formula de politeţe şi întrebarea „Domnişoară, vreți să deveniți soția mea?", care nu poate fi pusă decât ironic şi nu poate exprima astăzi o pasiune adevărată, pentru că este iremediabil compromisă împreună cu o etichetă şi cu o concepție asupra raporturilor afective strâns legate de sensibilitatea burgheză romantică.

Cu aceasta ne apropiem de miezul problemei: nu poate fi judecată sau deschisă o situație în termenii unui limbaj care să nu fie exprimat de această situație, pentru că limbajul oglindeşte un ansamblu de raporturi şi stabileşte un sistem de implicații succesive. Nu pot să traduc un text filozofic francez aparținând, să zicem, pozitivismului, traducând expresia *esprit* cu *spirito* pentru că în situația culturală italiană termenul *spirito* a aderat atât de strict la sistematica idealistă, încât înțelesul textului ar fi schimbat în mod inevitabil.

Discuția cu privire la cuvintele izolate este valabilă şi pentru structurile narative: a începe o povestire descriind cadrul natural al întâmplării (Lacul Como), iar apoi înfățişarea şi caracterul protagoniştilor, presupune că autorul crede într-o ordine anumită a faptelor: în obiectivitatea unui cadru natural în care personajele umane se mişcă ca fundal, în posibilitatea de a determina şi de a defini trăsăturile de caracter conform unei psihologii şi unei etici, în sfârşit, în existența unor raporturi cauzale precise care ne-ar permite să deducem din natură, din cadru şi din caracter, precum şi dintr-o serie de evenimente concomitente uşor de identificat, secvența evenimentelor următoare, care va trebui să fie descrisă ca o desfăşurare univocă de fapte. Iată deci cum acceptarea unei anumite structuri narative presupune acceptarea unei anumite convingeri în ordinea universului oglindită de limbajul pe care îl folosesc, de modul în care îl coordonez, chiar de raporturile temporale care se exprimă prin el.[1]

1. Un exemplu: i se va fi întâmplat poate cititorului să se afle într-una din situațiile cele mai dezolante cu putință, adică să fie singur, într-un moment de *cafard*, eventual într-un loc necunoscut, într-o țară străină, şi să bea într-un bar ca să-şi omoare timpul, în aşteptarea inconştientă, de obicei frustrată, a

În momentul când artistul își dă seama că sistemul de comunicare este străin de situația istorică de care vrea să vorbească, trebuie să hotărască că nu prin exemplificarea unui subiect istoric va putea să exprime situația, ci numai însușindu-și, inventând structuri formale care să devină *modelul* acestei situații.

Adevăratul *conținut* al operei devine *felul* său *de a vedea universul* și de a-l judeca, rezolvat ca *mod de formare* și la acest nivel va fi purtată discuția asupra raporturilor dintre artă și propriul ei univers.

Arta recunoaște universul prin propriile ei structuri formative (care, prin urmare, nu reprezintă momentul ei formal, ci adevăratul ei moment de conținut): literatura organizează cuvinte care exprimă aspecte ale lumii, dar opera literară exprimă în mod propriu lumea prin felul în care sunt așezate aceste cuvinte, chiar dacă ele, luate unul câte unul, exprimă lucruri fără sens, sau evenimente și raporturi între evenimente care par să nu aibă nici o legătură cu lumea.[1]

ceva care ar trebui să intervină pentru a pune capăt singurătății lui. Nu cred că există o altă situație mai greu de suportat și, totuși, cine a trăit-o a izbutit aproape întotdeauna să o suporte găsind-o în fond, foarte „literară". De ce? Pentru că o întreagă literatură ne-a obișnuit cu convenția că atunci când un individ bea singur într-un bar, i se va întâmpla ceva: într-un roman polițist, asta precede apariția unei blonde platinate, la Hemingway urmează o întâlnire mai puțin frapantă, un dialog, o revelație a „neantului" (*nada*). Deci, o anumită ordine narativă prevede, în mod instituțional, că atunci când cineva bea singur într-un bar trebuie să se întâmple ceva. Iată dar cum un act dintre cele mai puțin semnificative, dintre cele mai dezolante, un act care ar trebui recunoscut ca atare pentru ca să putem lua cunoștință de dezolarea în care, cel puțin în momentul acela, ne aflăm, *capătă ordine* și devine în mod greșit acceptabil: devine semnificativ datorită unei mistificări realizate prin aplicarea de structuri narative care cer, în mod necesar, rezolvarea unei premise, concluzia obligatorie, sfârșitul unui început, și nu acceptă un început fără sfârșit (cum, în schimb, o anumită proză și un anumit tip de film – ne gândim la Antonioni – s-au hotărât, în sfârșit, să procedeze, pentru că așa se întâmplă în realitate și este drept, prin urmare, ca arta să dezvăluie situațiile fără să ne consoleze, dăruindu-ne un final, o reîntoarcere la tonică, pentru orice discuție pe care o începem).

1. Pentru noțiunea de „mod de formare", recomand *Estetica* lui Luigi Pareyson.

5. Dacă am acceptat aceste premise, putem începe o discuție despre situația unei literaturi care vrea să răspundă existenței unei societăți industriale, care își propune să exprime această realitate, posibilitățile și impasurile ei. Poetul care, întrezărind condiția de alienare suferită de om într-o societate tehnologică, încearcă să descrie și să denunțe această situație însușindu-și formele unui limbaj „comun" („comunicativ", accesibil tuturor), prin care își expune „subiectul" (să zicem, lumea muncitorilor), greșește din generozitate, dar comite cu bună credință păcatul de mistificare. Să încercăm să analizăm situația de comunicare a unui poet imaginar la care vom exagera vădit și vom duce la paroxism defecte și aporii.

Acest poet consideră că a descoperit o situație concretă în care se mișcă semenii săi și, probabil, a reușit în parte; el crede, în același timp, că poate descrie și judeca situația respectivă cu ajutorul unui limbaj care se sustrage situației. Chiar în acest moment el este victima unei duble confuzii: în măsura în care acest limbaj îi permite să controleze situația, el însuși *oglindește* situația și, deci, este afectat de criza ei. În măsura în care acest limbaj este străin de situație, nu o poate controla.

Să vedem, în realitate, cum se comportă specialistul în descrieri de situații, adică sociologul și, mai precis, antropologul. Dacă încearcă să descrie și să definească raporturile etice stabilite într-o comunitate primitivă și face aceasta întrebuințând categorii etice ale societății occidentale, de îndată el nu mai reușește să înțeleagă și să explice situația. Dacă numește „barbar" un anumit rit (așa cum ar fi făcut un călător din secolele trecute), nu ne mai poate ajuta să înțelegem conform cărui model de cultură își află acest rit un motiv de existență. Dar dacă adoptă fără rezerve noțiunea de „model de cultură" (dacă se decide să conceapă societatea pe care o descrie ca un absolut neraportat la alte situații sociale), atunci ar trebui să descrie ritul chiar în termenii în care îl descriu băștinașii; și în cazul acesta nu ar reuși să ni-l explice. El trebuie, prin urmare, să accepte că noțiunile noastre nu sunt adecvate, și totuși să traducă categoriile indigenilor, printr-o serie de medieri, în categorii analoge cu ale noastre, amintind permanent că este vorba de parafraze, nu de traduceri literale.

Deci, acțiunea lui de descriere se însoțește permanent cu întemeierea unui fel de metalimbaj; întrebuințându-l, riscă în orice moment să cadă în două greșeli opuse: pe de o parte să judece situația în termeni occidentali, pe de altă parte să se alieneze complet prin mentalitatea indigenă și să anuleze valoarea propriei lui munci de clarificare. Există, deci, pe de o parte, poziția aristocratică a călătorului de tip vechi care trece printre popoarele „sălbatice" fără să le înțeleagă și încercând, în consecință, să le „civilizeze" în modul cel mai rău, adică să-i „colonizeze"; există, pe de altă parte, îndoiala relativistă a unei anumite antropologii – care își revizuiește în prezent propria metodologie – după care, acceptând orice model de cultură ca o calitate care se explică și se justifică de la sine, furnizează o colecție de medalioane descriptive pe baza cărora cel preocupat de realizarea unor raporturi concrete nu va putea să rezolve niciodată problema „contactului culturilor". Echilibrul îl realizează, firește, antropologul sensibil care, elaborând propriul său limbaj descriptiv, intuiește permanent caracterul dialectic al situației și chiar în momentul în care procură mijloacele pentru a înțelege și pentru a accepta situația pe care o descrie, încearcă să permită o discuție *a noastră* în legătură cu ea.

Să revenim acum la „modelul" nostru de poet. În momentul în care se decide să nu acționeze ca antropolog și sociolog, ci ca poet, renunță să elaboreze un anumit limbaj tehnic *ad hoc* și încearcă să facă „poetică" discuția asupra situației industriale, reintegrându-se unei tradiții de discuție poetică. Această tradiție este, de exemplu, cea a intimismului crepuscular și al confesiunii subiective, al raportului de „memorie": în cel mai bun caz, discursul lui nu va exprima decât reacția sensibilității lui subiective în fața scandalului unei situații dramatice care îi scapă. Dar situația îi scapă în limitele în care limbajul său este legat de o tradiție a confesiunii interioare și îl împiedică astfel să realizeze contactul cu un ansamblu de raporturi concrete și obiective; în realitate, totuși, limbajul său provine și el din această situație, este limbajul unei situații care a încercat să-și evite problemele stimulând refugiul în confesiunea interioară și în regăsirea memoriei, transpunând în planul transformării interioare intenția unei transformări din exterior.

Să presupunem atunci că un romancier încearcă să redea situaţia care trebuie descrisă, recurgând la un limbaj legat, în aparenţă, de această situaţie: terminologie tehnică, expresii din limbajul politic, argou popular răspândit în mediul situaţiei care trebuie descrise. Dacă ar fi un antropolog, ar începe să înregistreze aceste întrebuinţări în comunicaţie, pentru ca după aceea să stabilească formele prin care sunt puse în relaţie şi subordonate regulilor de întrebuinţare. Dar dacă vrea să redea situaţia exprimată cu ajutorul limbajului său tipic, într-o formă narativă, va fi silit să lege aceste elemente de limbaj conform unei ordini, unei succesiuni narative, care este cea a prozei tradiţionale. Alegând deci un anumit limbaj care i se pare tipic pentru o situaţie în care raporturile umane sunt mutilate, trădate, el îl coordonează în virtutea convenţiilor prozei, în sensul unei ordini care maschează deîndată aceste fragmente de disociaţie sub o patină de asociabilitate; pentru a da imaginea unei situaţii de dezordine şi derută, el ne comunică o impresie de ordine. Această ordine este evident falsă, este ordinea structurilor narative care exprimau un univers ordonat, această ordine constituie o judecată pronunţată în termenii unui limbaj străin de situaţie. În aparenţă, prozatorul s-a angajat să înţeleagă o situaţie în care domneşte o formă de alienare, dar nu s-a alienat prin ea: a ieşit din situaţie folosind structuri narative care îi dau impresia că se situează în afara obiectului său[1]. Structura prozei tradiţionale este, la limită, structura „tonală" a romanului poliţist: există o ordine stabilită, o serie de raporturi etice paradigmatice, o putere, Legea, care le administrează cum se cuvine; intervine un fapt care tulbură această ordine, crima care declanşează resortul cercetării conduse de o minte, aceea a detectivului, necompromisă în dezordinea din care s-a produs crima, ci inspirată de

1. Ni se pare că Vittorini a intuit foarte bine ceea ce încercăm să analizăm aici, când în numărul precedent din *Menabò* amintea că „proza care concentrează în planul limbajului întreaga gravitate a responsabilităţii care-i revine faţă de lucruri pare astăzi, la rândul ei, mai capabilă să dobândească un înţeles istoriceşte activ decât oricare literatură care abordează lucrurile în generalitatea unui presupus conţinut prelingvistic al lor, tratându-le ca teme, probleme etc." (p. 18).

ordinea paradigmatică; detectivul deosebeşte acele comportări ale suspecţilor care respectă paradigma de ale acelora care se îndepărtează de ea; separă abaterile aparente de cele reale, adică lichidează falsele indicii care folosesc numai pentru a întreţine vie atenţia cititorului; descoperă cauzele adevărate care, potrivit legilor ordinii (legile unei psihologii şi ale principiului *cui prodest*), au provocat delictul; descoperă cine era supus, în privinţa caracterului şi al situaţiei, acţiunii acestor cauze şi descoperă vinovatul care este pedepsit. Ordinea domneşte din nou.

Să presupunem acum că autorul de romane poliţiste (un prozator încrezător în structurile tradiţionale care-şi află expresia cea mai simplă în romanul poliţist, dar sunt aceleaşi care acţionează, să zicem, la Balzac) vrea să descrie situaţia unui individ care trăieşte în mediul Bursei. Gesturile acestui individ nu sunt câtuşi de puţin inspirate de o singură ordine de parametri: el se inspiră uneori din parametrii etici ai societăţii în care trăieşte, uneori din parametrii diferiţi ai unei economii a liberei concurenţe, în sfârşit, uneori – cel mai adesea – nu acţionează pe baza parametrilor, ci acţionează determinat de mişcările iraţionale ale pieţei, care pot să depindă de o situaţie industrială efectivă sau doar de oscilaţii la nivel financiar, ale căror dinamici nu mai depind de iniţiative personale, ci le depăşesc şi le determină, alienând – alienând cu adevărat – pe cel prins în circuitul devenit autonom al unui complex de factori în interacţiune. Limbajul acestui individ, felul lui de a evalua lucrurile, nu mai pot fi raportate la o ordine şi nici măcar la o psihologie; în anumite faze ale raporturilor lui va acţiona potrivit unei anumite psihologii (dacă va avea complexul lui Oedip, se va comporta într-un fel anume cu fetele), dar în alte faze el se va manifesta determinat de configuraţia obiectivă a situaţiei financiare, care îl face să ia hotărâri în care este *acţionat*, hotărâri care nu au nici o legătură cauzală cu tulburările lui inconştiente. Prozatorul va trebui să descrie aici un aspect tipic al descompunerii epocii noastre, o descompunere care antrenează sentimentele, limbajul în care se exprimă acţiunile. El ştie că o iniţiativă a acestui personaj va putea să nu producă un anumit efect

potrivit regulilor de cauzalitate, pentru că situația în care este cuprins va putea da o cu totul altă valoare gestului său. Dacă, prin urmare, va introduce acest material într-o narațiune care respectă raporturile cauzale tradiționale, personajul îi va scăpa. Dacă va încerca să-l descrie în raport cu întreaga situație văzută în implicațiile ei sociologice și economice, se va situa pe poziția antropologului: va trebui să strângă descrieri, aspecte descriptive, dar să rezerve interpretarea finală pentru o fază mult mai avansată a cercetării. El va trebui deci să contribuie la descrierea „modelului" care trebuie creat, dar nu va putea configura un model complet, așa cum ambiționează prozatorul care tinde să includă într-o organizare formală destinată consumului o anumită convingere cu privire la realitate.

Prozatorul va avea atunci o singură soluție: să-și prezinte personajul așa cum acesta se manifestă în situație, să-l prezinte în formele propuse de situație, să-i descrie complexitatea și imprecizia raporturilor, lipsa parametrilor lui de comportare și aceasta prin declanșarea crizei parametrilor narațiunii.

Ce face Joyce când vrea să ne vorbească de jurnalismul contemporan? Nu poate să judece situația „comunicare jurnalistică modernă" din punctul de observare al unui limbaj necontaminat de această situație. Prin urmare, organizează un întreg capitol din *Ulysses*, acela numit *Eol*, alegând ca „subiect" de narațiune nu o situație „tipică" a jurnalismului modern, ci o situație cu totul accesorie a lui, discuțiile aproape întâmplătoare și întru-totul nesemnificative ale unui grup de gazetari într-o redacție. Dar aceste discursuri sunt unificate în tot atâtea mici rubrici intitulate fiecare în stil jurnalistic și într-o progresie stilistică care începe cu titlurile tradiționale de tip victorian și treptat, treptat ajunge la titlul senzațional, impropriu din punct de vedere sintactic, redus sub aspect lingvistic la simplul *slang*, folosit de jurnalul de seară de scandal; de asemenea, face în așa fel ca în diferitele discuții ale celor de față să apară aproape toate figurile retorice de uz curent. Prin acest artificiu, Joyce efectuează un anumit comentariu asupra așa-numitelor *mass-media* și, implicit, rostește o judecată a vidului lor. Dar nu poate pronunța judecata situându-se în afara situației: înfățișează prin urmare situația, reducând-o la o

structură formală, în aşa fel încât ea să se prezinte singură. Se alienează prin situaţie, însuşindu-şi formele ei, dar făcând evidente aceste forme, făcându-şi-le conştiente ca moduri formative, iese din situaţie şi o domină. Iese din alienare înstrăinând prin structura narativă situaţia în care s-a alienat. Dacă, în faţa acestui exemplu clasic, vrem să găsim un exemplu foarte recent, să nu ne adresăm romanului, ci cinematografiei şi să ne gândim la *Eclipsa* lui Antonioni. În aparenţă, Antonioni nu face nici un comentariu despre lumea noastră şi problemele ei, despre acea realitate socială care ar putea interesa un regizor dornic să judece prin artă realitatea industriei. Povesteşte cazul a doi soţi care se despart, fără motiv, din uscăciune sentimentală, cazul ei care întâlneşte pe altul şi al iubirii lor fără pasiune, dominată de asemenea de cea mai mare uscăciune sau, în orice caz, de o nehotărâre afectivă, de o lipsă de motive şi îndemnuri; deasupra raportului, deasupra ambelor raporturi, domină lucrurile, privite până la exasperare, clare, prezente, obiective, inumane. În centrul acţiunii se află activitatea haotică a Bursei, în care sunt puse în joc destinele individuale, dar fără să se ştie pentru care motiv se decide o soartă, şi pentru ce se întâmplă toate acestea (unde ajung miliardele care au fost pierdute astăzi, întreabă fata pe tânărul agent de bursă; acesta îi răspunde că nu ştie: el acţionează ca şi cum ar controla situaţia, dar în realitate este *acţionat*, este un model clasic de alienare). Nici un parametru psihologic nu poate explica situaţia: ea este astfel tocmai pentru că nu pot fi puşi în funcţiune parametrii unitari, fiecare personaj este fragmentat într-o serie de forţe exterioare care *îl acţionează*. Artistul nu poate exprima toate acestea sub forma judecăţii, pentru că, în afară de un parametru etic, judecata ar cere o sintaxă, o gramatică prin care să se exprime potrivit unor forme raţionale; iar această gramatică ar fi aceea a filmului tradiţional, susţinut de raporturi cauzale care reflectă convingerea că între evenimente se pot stabili raporturi explicabile în mod raţional. Atunci regizorul dezvăluie această situaţie de indeterminare morală şi psihologică printr-o indeterminare a montajului; o scenă urmează fără nici un motiv alteia, ochiul se opreşte asupra unui obiect fără vreo cauză anume şi fără un

scop care să justifice privirea. Antonioni acceptă în formele adoptate aceeaşi situaţie de alienare despre care vrea să vorbească; dar evidenţiind-o prin structura discursului său, o domină şi-l face pe spectator conştient de existenţa ei. Acest film, care vorbeşte de o dragoste improbabilă şi inutilă între personaje inutile şi improbabile, este capabil, la urma urmelor, să ne spună mai multe lucruri despre om şi despre lumea în care trăieşte, decât o amplă frescă cu structură de melodramă în care muncitori în salopetă se înfruntă într-un joc de sentimente desfăşurat după toate regulile dramei secolului al XIX-lea, şi care, desfăşurându-se, ne îndeamnă să credem că deasupra acestor contradicţii există o ordine care le judecă.[1]

1. Se înţelege acum care este ambiguitatea esenţială a unui film, de altfel plin de merite, ca *Rocco şi fraţii săi*: o problemă foarte actuală, abordată în miezul contradicţiilor ei (pătrunderea locuitorilor din Sud în civilizaţia industrială din Nord; adaptarea schemelor lor etice la cele ale unei civilizaţii urbane industriale...), era practic anulată printr-o tratare „melodramatică" care aducea tematica în sfera prozei secolului trecut. Început, criză şi peripeţii, final catarctic: publicul pleca mulţumit şi calmat. Dar există în film ceva de care regizorul cerea acestui public să fie mulţumit? Nu cred. Prin urmare, structura narativă a luat ea iniţiativa şi l-a făcut pe autor să creeze, sub aparenţele unui film de denunţare, un film de consum şi de pacificare psihologică. Să luăm acum un exemplu opus: *Salvatore Giuliano* de Rosi. În aparenţă, este vorba de buna tradiţie realistă, dar spectatorul îşi dă seama curând că în această succesiune de „fotografii" ale realităţii îl tulbură ceva, anume folosirea permanentă a *flash-back*-ului: la un moment dat nu-şi mai dă seama de faza în care se găseşte acţiunea şi are impresia că pentru a înţelege bine filmul ar trebui să cunoască dinainte toate faptele mai bine decât le cunoaşte. Adevărul este însă că nimeni nu cunoaşte exact nici povestea lui Giuliano, nici adevărata natură a raporturilor lui cu mafia şi cu poliţia, sau ale poliţiei cu carabinierii sau ale lui Giuliano cu Pisciotta şi aşa mai departe. Ne dăm seama, în felul acesta, că tehnica narativă aparte intervine ca un adevărat „conţinut" al filmului şi constituie declaraţia lui cea mai importantă: spectatorului i se povesteşte o istorie încurcată de către un autor care este el însuşi victimă a aceleiaşi neclarităţi şi care nu vrea să înşele spectatorul lămurind fapte care nu sunt clare, ci vrea să lase intactă orice îndoială. Prin urmare, regizorul pare că lasă ca filmul să fie *montat de situaţie*, în loc să *monteze situaţia* prin film. Realizează astfel, în profunzime, ceea ce sub un anumit aspect experimental făcuse Godard în *À bout de souffle*, un film în care montajul părea să fie făcut de însuşi protagonistul, pentru că era afectat de aceeaşi dezintegrare psihică, de aceeaşi gratuitate a gesturilor, de aceeaşi bizară nebunie. Vorbim despre film pentru că, până în momentul de faţă, el ne-a oferit exemplele cele mai clare şi mai frapante ale unei asemenea exploatări expresive a structurii tehnice. Dar, pentru a reveni la proză, să ne gândim la un roman ca *Ipoteze despre Jacob* de

Dar singura ordine pe care o poate impune omul situației în care se află este tocmai aceea a unei organizări structurale care prin dezordinea ei să permită să ne dăm seama de situație. În acest punct, este clar – artistul nu indică soluții. Aici are dreptate Zolla, gândirea trebuie să *înțeleagă*, nu să *propună remedii*; cel puțin nu în această fază.

Iată că atunci dobândește înțeles definitiv funcția „avangardei" și posibilitățile ei în fața unei situații care trebuie descrisă. Pentru a realiza contactul cu lumea, arta coboară în interiorul ei, însușindu-și din interior condițiile de criză, folosind pentru a o descrie același limbaj alienat prin care se exprimă această lume: dar clarificându-l, *înfățișându-l* ca formă de expresie, îl lipsește de calitatea sa de condiție care ne alienează și ne face capabili să-l demascăm. De aici poate decurge o altă operație.

6. O altă funcție pedagogică a acestor poetici va putea fi și aceasta: operația practică determinată de actul de conștiință promovat de artă, fiind stimulată de artă către un fel nou de a capta lucrurile și de a le coordona în raporturi, va asimila, aproape în forma unui reflex condiționat, ideea că a ordona o situație nu înseamnă a-i impune o ordine univocă legată strict de o concepție istoricește determinată, ci a elabora modele operative cu mai multe rezultate complementare, așa cum știința a și reușit să propună; modele care par să fie singurele care permit un contact cu realitatea așa cum ne-o configurează cultura noastră. În acest sens, anumite activități artistice care par atât de depărtate de lumea noastră concretă, sunt menite, în fond, să ne procure categorii ale imaginației pentru a ne orienta în această lume.

Dar atunci această operație, al cărui prim moment este acceptarea situației existente, coborârea în ea pentru a ți-o însuși, nu va avea drept rezultat redarea obiectivă a acestei situații, aderarea pasivă la „fluxul neîntrerupt a ceea ce există". Am ajuns la problema pe care o punea mai demult Italo

Johnson în care scindarea interioară a autorului care exprimă, din punctul lui de vedere, scindarea morală, teritorială și politică a celor două Germanii se traduce prin aceeași tehnică narativă.

Calvino, denunțând prezența, invadatoare și neliniștitoare, a unei *mări a obiectivității*; și, neîndoielnic dintr-un anumit punct de vedere, observația lui era întemeiată și indica termenul negativ al unei situații. Există o întreagă literatură care ar putea eșua în înregistrarea non-gestului, în fotografierea raportului descompus într-un fel de viziune de beatitudine (în termeni zen) a ceea ce se întâmplă, fără să se preocupe dacă ceea ce se întâmplă este încă pe măsura omului, fără chiar să se întrebe care este măsura umană.

Dar am văzut că este imposibil să te opui fluxului existenței pentru a-i impune o măsură umană ideală. Ceea ce există nu este un dat metafizic care ni se prezintă obtuz și irațional: este universul naturii transformate, al operelor construite, al raporturilor pe care le stabilisem și pe care le regăsim acum exterioare nouă – care, adesea, au urmat un drum propriu și au elaborat legi proprii de dezvoltare, ca un creier electronic într-un roman științifico-fantastic care continuă singur o serie de ecuații ai căror termeni și ale căror consecințe ne scapă. Dar acest univers pe care l-am creat conține, în afara riscului de a ne reduce la simple instrumente ale lui, elementele pe baza cărora putem stabili parametrii noii dimensiuni umane. Fluxul existenței ar rămâne neschimbat și ostil nouă dacă am trăi în el, dar *nu am vorbi despre el*. În momentul în care vorbim despre el înregistrându-i articulațiile mutilate, îl judecăm, îl înstrăinăm pentru a izbuti, poate, să intrăm din nou în posesia lui. Prin urmare, să vorbești în termeni aparent obiectivi despre *marea obiectivității* înseamnă să reduci „obiectivitatea" la un univers uman. Calvino pare însă că acceptă ca valabilă o idee propusă de Robbe-Grillet când filozofează despre el însuși. Învârtindu-se într-un climat vag fenomenologic (aș spune, fals fenomenologic), acesta arată în scrierile lui de poetică că vrea să realizeze, prin tehnica narativă, o viziune neangajată a lucrurilor, o acceptare a lor drept ceea ce sunt în afara noastră și fără noi: „Universul nu este nici semnificativ, nici absurd. Pur și simplu este... În jurul nostru, sfidând schimbarea adjectivelor noastre animiste sau sistematizatoare, lucrurile *sunt*. Suprafața lor este curată și netedă, intactă, dar fără străluciri echivoce sau transparente. Toată literatura noastră nu a reușit

să-i ştirbească nici cea mai mică muchie, să-i îndulcească nici cea mai mică curbă... Se cade ca aceste obiecte şi gesturi să se impună în primul rând prin prezenţa lor şi ca această prezenţă să continue să domine, deasupra oricărei teorii explicative care încearcă să le închidă în vreun sistem de referinţă, sentimental, sociologic, freudian, metafizic sau de alt fel"[1].

Aceste pagini şi altele din poetica lui Robbe-Grillet justifică strigăte de alarmă ca acela al lui Calvino. Dar o poetică ne ajută să înţelegem ce vroia un artist să facă, nu neapărat ceea ce a făcut; altfel spus, dincolo de *poetica explicită* prin care artistul ne spune cum ar vrea să-şi construiască opera, există o *poetică implicită* care rezultă din modul în care opera este construită în mod efectiv; iar acest mod poate fi definit în termeni care nu coincid întru totul cu cei expuşi de autor. O operă de artă, concepută ca exemplificare reuşită a unui anumit mod de creaţie, ne poate orienta către anumite tendinţe formative prezente într-o întreagă cultură şi epocă, tendinţe care reflectă direcţii operative analoage prezente în ştiinţă, în filozofie şi chiar în moravuri. Este ideea unui *Kunstwollen* care ni se pare deosebit de potrivit să inspire o discuţie asupra semnificaţiei culturale a tendinţelor creatoare de astăzi. Dar, în lumina acestor iniţiative metodologice, comportarea operativă a lui Robbe-Grillet, cel puţin în unele din momentele ei, ni se pare că dezvăluie o cu totul altă tendinţă: prozatorul nu defineşte lucrurile ca entitate metafizică străină, fără raport cu noi; dimpotrivă, defineşte chiar un tip special de raport între om şi lucruri, un fel al nostru de a „intenţiona" lucrurile şi, în loc de a le lăsa în pace (un fel de a le include într-o operaţie creatoare care înseamnă o judecată despre ele, reducere a lor la un univers uman, comentarii despre ele şi despre omul care le vede şi nu reuşeşte să stabilească cu ele raportul de altă dată), el întrevede, poate, perspectiva unui nou raport. Situaţia din *Dans le labyrinthe*, în care pare să se descompună chiar şi principiul de individualizare a personajelor – şi chiar principiul de individualizare a lucrurilor –, în realitate ne pune pur şi

1. A. Robbe-Grillet, *Una via per il romanzo futuro*, Rusconi e Paolazzi, Milano, 1961.

simplu în fața unei imagini a raporturilor temporale care-şi găseşte definiția în ipotezele operative ale anumitor metodologii ştiințifice; ne introduce deci într-o nouă viziune a timpului şi a reversibilității. După cum am avut prilejul să remarcăm, structura temporală a *Labirintului* o găsim configurată deja la Reichenbach[1]. Dar, chiar dacă în ordinea raporturilor macroscopice viziunea timpului utilizabil rămâne încă aceea a fizicii clasice, oglindită de structurile narative tradiționale, bazată pe respectarea raporturilor univoce şi ireversibile dintre cauză şi efect – la un moment dat, efectuând o operație lipsită de valabilitate pe plan ştiințific, dar tipică pentru modurile în care o cultură în ansamblul ei reacționează la anumite solicitări specifice, artistul întrevede posibilitatea ca o anumită noțiune operativă şi ipotetică a raporturilor temporale să nu rămână numai instrumentul pe care îl folosim pentru a descrie unele evenimente menținându-ne străini față de ele, dar poate deveni un şoc care ne cuprinde şi ne capturează, altfel spus, întrevede posibilitatea ca la un moment dat instrumentul să ne acționeze şi să determine întreaga noastră existență.

Este numai o cheie de lectură; dar parabola labirintului ar putea de asemenea să devină metafora situației „Bursă" văzută de Antonioni, locul în care permanent fiecare devine altul decât el însuşi, în care nu mai poate fi urmărit fluxul banilor care intră, iar evenimentele nu mai pot fi interpretate conform unui lanț unidirecțional de cauze şi efecte.

Să precizăm: nimeni nu spune că Robbe-Grillet s-ar fi gândit la toate acestea. El a stabilit o situație structurală şi admite că noi o putem interpreta în mai multe sensuri, dar intuieşte că, dincolo de lecturile personale, situația ar rămâne întotdeauna la aceeaşi ambiguitate inițială a ei: „Cât despre personajele romanului, şi ele vor putea fi bogate în interpretări multiple, vor putea să dea loc, după interpretările fiecăruia, la comentarii de tot felul, psihologice, psihiatrice, religioase sau politice... Cititorul îşi va da repede seama de indiferența personajelor în fața acestor pretinse bogății... Eroul viitor... va rămâne

1. *Cf.* eseul nostru *Il tempo di „Sylvie"*, în *Poesia e critica*, nr. 2.

acolo. În schimb, comentariile vor rămânea în altă parte, în fața prezenței lui incontestabile, vor părea inutile, de prisos, chiar necinstite". Robbe-Grillet are dreptate când crede că structura narativă trebuie să rămână *dedesubtul* diferitelor interpretări care i se vor da, dar greșește crezând că i se sustrage pentru că este *străină*. Ea nu este străină, este *funcția propozițională* a unei serii de situații ale noastre, funcție pe care o îndeplinim în diverse feluri, după unghiul vizual din care o considerăm, dar care acceptă să fie îndeplinită pentru că este câmpul de posibilități al unei serii de raporturi ce pot fi stabilite în mod real, așa cum gamele de sunete care alcătuiesc o serie muzicală reprezintă câmpul de posibilități al unei serii de relații pe care le putem stabili între aceste sunete. Iar structura narativă devine un câmp de posibilități tocmai pentru că, în momentul în care intri într-o situație contradictorie pentru a o înțelege, tendințele acestei situații, astăzi, nu mai pot adopta o singură linie de dezvoltare determinabilă *a priori*, ci se oferă toate ca posibile, unele pozitive, altele negative, unele ca direcții de libertate, altele de alienare prin criza însăși.

Opera se propune ca o structură *deschisă* care reproduce chiar ambiguitatea ființei-noastre-în-lume: cel puțin așa cum ne-o descriu știința, filozofia, psihologia, sociologia; după cum ambiguu, sfâșiat de contradicții, este raportul nostru cu automobilul, tensiune dialectică de posesie și alienare, complex de posibilități complementare.

Discuția depășește, evident, cazul Robbe-Grillet care valorează ca îndreptar, dar nu ca exemplificare exhaustivă a problemei. Dar cazul Robbe-Grillet (care, fiind un caz limită, suntem îndreptățiți să-l considerăm echivoc) ne ajută să înțelegem pentru ce prozatorii *noului roman* se alătură lui Sartre în semnarea de manifeste politice – fapt care îl uimea pe Sartre și îl făcea să afirme că nu înțelege cum oare literați care se dezinteresau, în roman, de problemele istoriei, pot apoi să se angajeze personal alături de el în istorie. Răspunsul este că (unii mai mult, alții mai puțin, unii de bună credință, iar alții de rea-credință, dar toți, cel puțin teoretic) acești prozatori intuiau faptul că jocul cu structurile narative constituia sin-

gura formă de care dispuneau pentru a vorbi despre lume şi că problemele care pe planul psihologiei individuale şi al biografiei pot fi probleme de conştiinţă, pe planul literar puteau deveni numai probleme de structuri narative înţelese ca reflectare a unei situaţii sau câmp de reflectări ale diferitelor situaţii la diferite nivele.

Sustrăgându-se, în artă, discuţiei asupra intenţiei şi refugiindu-se în privirea obiectelor, ei *făceau din privire o intenţie.* Poate părea o iniţiativă puţin „umană", dar poate aceasta este forma pe care va trebui să o adopte *umanismul nostru.*

Acel umanism de care vorbea Merleau-Ponty: „Dacă există astăzi un umanism, el renunţă la iluzia pe care Valéry a arătat-o precis vorbind de «acest omuleţ care se află în om şi pe care îl presupunem întotdeauna»... Acest «omuleţ care există în om» este numai fantoma operaţiilor noastre expresive reuşite, iar omul care este admirabil nu este această fantomă, ci el însuşi –, care – instalat în trupul său plăpând, într-un limbaj care a vorbit atât până acum, într-o istorie nesigură – se adună şi începe să vadă, să înţeleagă, să exprime. Umanismul de astăzi nu mai are nimic decorativ şi cuminte. El nu mai iubeşte omul împotriva trupului său, spiritul împotriva limbajului său, valorile împotriva faptelor. El vorbeşte cu sobrietate şi pudoare despre om şi despre spirit; spiritul şi omul nu *sunt* niciodată, ele transpar în mişcarea prin care trupul se face gest, limbajul operă, coexistenţa adevăr."[1]

7. *Instalaţi într-un limbaj care a vorbit atât de mult până acum*: aceasta este problema. Artistul îşi dă seama că limbajul, vorbind fără încetare, s-a alienat prin situaţia din care s-a născut pentru a o exprima; îşi dă seama că dacă acceptă acest limbaj se alienează pe sine însuşi în situaţie; încearcă atunci să distrugă şi să dizloce din interior acest limbaj pentru a se sustrage situaţiei şi pentru a o putea judeca; dar direcţiile în care limbajul se distruge şi se dizlocă sunt de fapt sugerate de o dialectică de dezvoltare, interioară evoluţiei însăşi a limba-

1. *Signes*, Gallimard, Paris, 1960.

julul, astfel încât limbajul descompus ne reflectă imediat tot situația istorică, născută și ea din criza celei precedente. Dizolv limbajul pentru că refuz să exprim prin el o integritate falsă care a încetat de a mai fi a noastră, dar în același moment risc să exprim și să accept acea dizolvare reală născută din criza integrității, pentru dominarea căreia încercasem să vorbesc. Nu există soluție în afara acestei dialectici; nu ne rămâne decât să punem în lumină alienarea înstrăinând-o, obiectivând-o într-o formă care să o reproducă.

Aceasta este poziția schițată de Sanguinetti în eseul său *Poesia informale*: o anumită poezie poate părea produsă de o epuizare nervoasă, dar această epuizare nervoasă este în primul rând o epuizare istorică; se pune problema să ne însușim un limbaj compromis pentru a ni-l dezvălui și a ne face conștienți de existența lui; se pune problema să exagerăm contradicțiile avangardei contemporane pentru că numai din interiorul unei evoluții culturale se pot stabili căile de eliberare; se pune problema să suportăm în doză mare criza pe care vrem să o rezolvăm, să traversăm întreaga *Palus Putredinis*; aceasta pentru că „este imposibil să fim nevinovați" și, „în orice caz, forma nu poate fi stabilită decât pornind, în ceea ce ne privește, de la informal și în acest orizont inform care, fie că ne place, fie că nu ne place, este al nostru."[1]

Este clar că această poziție poate foarte bine să conțină toate riscurile posibile; iar ultimul citat amintește atitudinea anumitor gnostici, ca, de pildă, Carpocrate, care afirmau că pentru a ne elibera de tirania îngerilor, stăpânii Cosmosului, trebuie să

1. *Poesia informale*, în *I Novissimi*, Milano, 1961. Iar în timp ce Sanguinetti traversează mlaștina culturii adoptând toate cuvintele și frazele compromise în mod fatal o dată cu tradițiile și civilizația pe care o exprimă, Nanni Balestrini dovedește că traversează mlaștina zilnică a jurnalelor și anunțurilor de publicitate, ca și a frânturilor de conversație obișnuită. Se poate afirma, cred, că cine vede în exercițiile lui Balestrini o manifestare de dadaism (este vorba aici de poeziile scrise cu mâna, nu de cele electronice, a căror problemă este de altă natură) nu are în vedere că dadaistul, când descompune cuvintele și le lipește în felurite chipuri, face aceasta pentru a provoca cititorul, alterând ordinea raționamentelor lui concrete și stimulându-l printr-o dezordine neașteptată și fertilă. Balestrini, chiar dacă afirmă că stimulează o serie de interpretări libere, păstrează totuși conștiința esențială că el nu creează dezordinea răsturnând ordinea, ci o descoperă, în locul ordinii.

străbatem în întregime experiența răului, să cunoaștem orice josnicie, tocmai pentru a ieși la sfârșit purificați. Consecința istorică a acestor convingeri au fost riturile secrete ale templierilor, perversiunile ridicate la nivel liturgic de o întreagă biserică subterană care numără printre sfinții ei pe Gilles de Rais.

Într-adevăr, este de ajuns ca în fața artistului, care inventează acest mod de a se apropia de realitate prin adoptarea unui limbaj în criză, să apară un singur manierist care acceptă metoda fără să fie capabil de *a vedea prin ea*, și operația de avangardă devine manieră, exercițiu satisfăcut, unul din numeroasele feluri de a se aliena prin situația existentă, abătând neliniștea revoltei sau precizia criticii pe făgașul exercițiului formal al unei revoluții jucate la nivelul structurilor.

Tot așa de adevărat este că această artă poate deveni imediat obiect de comerț rentabil chiar în cadrul acelei societăți căreia intenționa să-i provoace crize, iar un anumit public frecventează galeriile de artă cu aceeași stare de spirit cu care doamnele din înalta societate se duc în restaurantele din Trastevere unde un hangiu sangvin și nerușinat le va trata toată seara ca pe niște femei de moravuri ușoare, impunându-le o anumită consumație și prezentând la sfârșit o listă de plată demnă de un *night-club*.

Dar în acest punct, dacă putem afirma că o discuție asupra situației se poate face numai pătrunzând în interiorul situației respective și însușindu-ți mijloacele ei de expresie – stabilind în felul acesta legitimitatea unei dialectici –, nu se poate preciza între ce limite trebuie efectuată operația și care este termenul de comparație pentru a stabili când artistul a făcut cu adevărat din cercetarea lui o analiză revelatoare sau dacă nu cumva a transformat-o într-o zăbavă plăcută și pasivă. Stabilirea acestor elemente revine unei discuții critice orientate de fiecare dată asupra operei în sine, nu unei cercetări la nivelul categoriilor filozofice, care urmărește numai să stabilească condițiile de posibilitate ale unei anumite atitudini a poeticilor contemporane. Pe plan estetic se poate cel mult risca o ipoteză, și anume că de fiecare dată când această operație desăvârșește o operă organică, capabilă să se exprime singură în toate articulațiile ei structurale, această condiție de claritate nu poate fi

decât o condiție de autoconștiință, atât pentru cel care o creează, cât și pentru consumator. Felul în care este formată se raportează inevitabil la universul cultural care transpare în el, exemplificat în măsura cea mai completă și organică cu putință. Acolo unde se realizează o formă, se efectuează o operație conștientă asupra unui material amorf subordonat puterii omului. Pentru a domina această materie a fost necesar ca artistul să o „înțeleagă": dacă a înțeles-o, nu poate rămâne prizonierul ei, oricare ar fi judecata pe care a exprimat-o în legătură cu ea. Chiar dacă a acceptat-o fără rezerve, a acceptat-o după ce a văzut-o în toată bogăția implicațiilor ei, într-atât încât să-i identifice, fără chiar să le conteste, direcțiile care nouă ni se pot părea negative. Este situația pe care Marx și Engels o identificau la Balzac, legitimist și reacționar, care știuse să înfățișeze și să organizeze cu atâta profunzime a viziunii materia bogată a universului despre care vorbea, încât opera lui (a lui, care nu se interesa de anumite probleme și trăia într-un deplin acord cu lumea – iar nu opera diferiților Eugène Sue care încercaseră să ne angajeze într-o judecată politică cu țeluri progresiste asupra evenimentelor) constituia pentru ei documentul cel mai valabil pentru a înțelege și a judeca societatea burgheză, ba chiar documentul în care această societate explicată era implicit și judecată. Cu alte cuvinte, Balzac acceptase situația în care trăia, dar i-a dezvăluit cu atâta luciditate articulațiile încât, cel puțin în opera lui, n-a rămas prizonierul ei.

Balzac și-a efectuat analiza organizând un *subiect* (adică povestind o acțiune cu evenimente și personaje prin care se lămurea conținutul cercetării lui); se pare că literatura contemporană nu mai poate analiza universul în felul acesta, ci prin dispunerea unei anumite *articulații* structurale a subiectului – alegând articulația însăși ca subiect și rezolvând prin ea adevăratul *conținut* al operei.

În acest mod, literatura, ca și noua muzică, pictura, cinematograful, pot să exprime criza unei anumite situații umane; dar nu-i putem pretinde întotdeauna acest lucru, ea nu va trebui să fie întotdeauna literatura despre societate. Va putea fi uneori o literatură care, cu ajutorul structurilor ei, realizează o imagine a

cosmosului, aşa cum ne-o sugerează ştiinţa, ultima graniţă a unei nelinişti metafizice care, nemaiputând să dea universului o formă unitară în domeniul conceptual, încearcă să elaboreze un substitut al ei în formă estetică: *Finnegans Wake* este poate un exemplu pentru această a doua vocaţie a literaturii.

Dar şi în acest caz ar fi deosebit de periculos să credem, cum fac unii, că a-ţi îndrepta atenţia asupra raporturilor cosmice înseamnă să ignori raporturile instituite la scară umană şi să eviţi abordarea unei probleme. O literatură care în formele ei deschise şi indeterminate exprimă universurile vertiginoase şi ipotetice riscate de imaginaţia ştiinţifică se situează încă la nivelul umanului, pentru că defineşte încă un univers care a dobândit noua lui configuraţie tocmai în virtutea unei operaţii umane – înţelegând prin operaţie aplicarea unui model descriptiv pe baza căruia să acţionezi asupra realităţii. Încă o dată, literatura ar exprima raportul nostru cu obiectul cunoaşterii noastre, neliniştea noastră în faţa formei pe care am adus-o pe lume sau în faţa formei pe care nu o putem aduce, şi ar munci pentru a da imaginaţiei noastre schemele fără a căror mijlocire o întreagă zonă a activităţii tehnice şi ştiinţifice ne-ar scăpa, poate, şi ar deveni cu adevărat ceva deosebit de noi, ceva de care va trebui să ne lăsăm întru totul dirijaţi.[1]

În orice caz, operaţia artei, care încearcă să dea o formă la ceea ce poate părea dezordine, stare amorfă, dezmembrare, lipsă a oricărui raport, reprezintă încă exerciţiul unei raţiuni care încearcă să aducă lucrurile în lumina expresiei; iar când discursul său pare obscur, aceasta se datorează faptului că lucrurile însele şi raportul nostru cu ele este încă foarte obscur. Aşa încât ar fi foarte riscant să pretindem să le definim de la tribuna oratorului: încercarea ar deveni un fel de a eluda realitatea pentru a o lasă să rămână aşa cum este. Nu ar fi oare aceasta ultima şi cea mai desăvârşită formă a alienării?

1. S-ar putea pune întrebarea de ce o literatură care vorbeşte despre situaţia noastră socială nu poate fi decât negativă, adică nu poate fi decât însuşirea unui limbaj în criză pentru a surprinde cu ajutorul lui criza anumitor raporturi: în timp ce, când acelaşi limbaj, înfăţişându-se cu aceeaşi indeterminare şi ambiguitate de structuri, este considerat imagine a unei situaţii epistemologice (imagine posibilă a unui univers posibil sau a unei

posibile poziții a noastre în univers), conotația lui devine pozitivă (așa încât ar putea părea scandalos faptul că discuția despre om nu se poate desfășura decât în termeni tragici, iar discuția despre univers numai în termeni aproape optimiști). Într-adevăr, sensul în care cultura contemporană lucrează în modul cel mai pozitiv este tocmai cel al elaborării unei definiții științifice a lumii în care trăim: indeterminarea pe care ne-o predică metodologiile științifice, chiar dacă provoacă criza unei metafizici, nu ne introduc în criză ca oameni care acționăm în lume, tocmai pentru că ne permite să acționăm în lume și asupra lumii. Când arta exprimă această situație, exprimă, în fond, un moment pozitiv al culturii noastre. Noțiuni ca indeterminare, probabilitate, complementaritate, care sunt valabile în operațiile efectuate la nivel nuclear, ne permit să efectuăm unele operații cum ar fi, de exemplu, fisiunea atomului care, în sine, reprezintă un succes. Insuccesul, eșecului, aporia se produc când la nivelul faptelor morale și politice încercăm să folosim fisiunea nucleară. Aici scopurile noastre sunt neclare, aici se ciocnesc ideile veacului trecut despre putere și *Realpolitik* cu viziunile noi ale coexistenței între popoare: aici există, într-adevăr, ceva care nu funcționează, aici începem din nou să vorbim despre alienare; întemeiat sau neîntemeiat, se exprimă în felul acesta o criză în fața căreia limbajul pe care îl vorbim trebuie să devină oglindă alienantă.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cuprins

Opera deschisă – o dialectică a ordinii şi a aventurii, prefaţă de Cornel Mihai Ionescu 5

Notă asupra ediţiei 27

Introducere la ediţia a II-a 29

Poetica operei deschise 45

Analiza limbajului poetic 75
Croce şi Dewey 75
Analiza a trei propoziţii 81
1. Propoziţii cu funcţie referenţială 83
2. Propoziţii cu funcţie sugestivă 84
3. Sugestia orientată 86
Stimulul estetic 90
Valoarea estetică şi cele două „deschideri" 97

Deschidere, informaţie, comunicare 101
I. Teoria informaţiei 102
Semnificaţie şi informaţie în mesajul poetic 114
De la universul „semnalului" la universul „sensului" 116
II. Discurs poetic şi informaţie 128
Aplicaţii la discursul muzical 132
Informaţia, ordinea şi dezordinea 134
III. Informaţie şi tranzacţie psihologică 136
Tranzacţie şi deschidere 143
Informaţie şi percepţie 152

Opera deschisă în artele vizuale 157
Opera ca metaforă epistemologică 162
Deschidere şi informaţie 169
Formă şi deschidere 179

Întâmplarea şi intriga 185
Experienţa televiziunii şi estetica 185
Structurile estetice ale transmisiei în direct a imaginii . 186
Libertăţi ale evenimentelor şi determinisme ale obişnuinţei 196

Zen şi Occidentul 207

Modul de formare ca angajare în realitate 229

BUCHAREST UNIVERSITY LIBRARY

Contravaloarea timbrului literar se depune în contul Uniunii Scriitorilor din România, nr. R044RNCB 5101 0000 0171 0001, deschis la BCR, Filiala Sector 1, Bucureşti.

Editura Paralela 45

Piteşti, jud. Argeş, cod 110174, str. Fraţii Goleşti 128-130;
tel./fax: (0248)63.14.39; (0248)63.14.92; (0248)21.45.33;
e-mail: redactie@edituraparalela45.ro

Bucureşti, cod 71341, Sector 1, Piaţa Presei Libere nr. 1,
Casa Presei Libere, corp C2, mezanin 6-7-8;
tel./fax: (021)317.90.28;
e-mail: bucuresti@edituraparalela45.ro

Cluj-Napoca, jud. Cluj, cod 400153, str. Ion Popescu-Voiteşti 1-3,
bl. D, sc. 3, ap. 43; tel./fax: (0264)43.40.31;
e-mail: depcluj@edituraparalela45.ro

COMENZI – CARTEA PRIN POŞTĂ

EDITURA PARALELA 45
Piteşti, jud. Argeş, cod 110174, str. Fraţii Goleşti 128-130
Tel./fax: 0248 214 533;
0248 631 439;
0248 631 492.
E-mail: **comenzi@edituraparalela45.ro**
sau accesaţi **www.edituraparalela45.ro**
Condiţii:
- rabat între 5% şi 25%;
- taxele poştale sunt suportate de editură;
- plata se face ramburs, la primirea coletului.

Tiparul executat la tipografia
Editurii Paralela 45

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

B.C.U. "M. EMINESCU" IAŞI

25 C 9 732/06

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

În funcție de eficiența sa ca model de descriere unitară, opera deschisă poate defini gradul de omogenitate al unei culturi la un moment dat, poate deveni măsura suplă şi cuprinzătoare a „integrării" tradiției în spiritul culturii actuale şi poate permite considerarea tuturor manifestărilor unei culturi dintr-o perspectivă constantă şi generoasă care să-i evidențieze varietatea şi unitatea. Opera deschisă creează perspective, nu instituie ierarhii; după cum precizează Eco, ea nu implică aprecieri axiologice. Simplul fapt că o operă realizează o poetică programatic deschisă nu decide întru nimic asupra valorii ei intrinsece. Estetica lui Eco exclude de la bun început aprioriSmele de acest fel, întrucât categoria elaborată de el indică modul în care problemele estetice sunt individuate, nu cel în care sunt rezolvate.

CORNEL MIHAI IONESCU

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ISBN-10 973-697-769-2
ISBN-13 978-973-697-769-5